25.334.3
Э55

792
Э 55

Г. Эмихенъ.

ГРЕЧЕСКІЙ И РИМСКІЙ ТЕАТРЪ.

СЪ 23-мя РИСУНКАМИ
СЦЕНИЧЕСКИХЪ ДРЕВНОСТЕЙ.

Переводъ И. И. Семенова.

МОСКВА.
Изданіе Елизаветы Гербекъ.
1894.

ГУ... "Московская прав... фонд 20...

1104366

ина.

1. ВВЕДЕНІЕ.

1104366

ЦУНБ им. Н.А. Некрасова
Кабинет
редкой книги

I. ВВЕДЕНІЕ.

1. *Сценическія игры.* Предметъ сценическихъ игръ составляютъ вымышленные или дѣйствительные случаи, которые предлагаются зрителю въ ихъ развитіи при помощи дѣйствія (δρᾶμα). Смотря по серьезному или веселому содержанію, по изображаемымъ характерамъ, по постановкѣ, по способу представленія (съ музыкой и танцами или безъ нихъ), сценическія игры распадаются на нѣсколько видовъ. Какъ произведенія искусства, онѣ, естественно, не имѣютъ никакой цѣли внѣ себя, но онѣ могутъ, какъ и остальныя произведенія искусства, служить посторонней цѣли.

2. *Древнія сценическія игры.* 1) Сценическія игры грековъ и римлянъ не были ежедневны-

ми представленіями, но составляли часть общественныхъ праздниковъ, устраиваемыхъ большею частью изъ религіозныхъ цѣлей, обыкновенно въ честь божества, но также и по поводу похоронъ, тріумфовъ и т. п. Онѣ развились въ Аттикѣ, изъ культа Діониса. Происхожденіе и поводъ вызвали тѣ особенности, которыми такъ рѣзко отличаются сценическія игры древности отъ сценическихъ игръ нашего времени. При этомъ, конечно, опредѣляющую роль играютъ также нравы и обычаи.

2) Самое большое значеніе имѣла общественность праздника, участіе всей празднующей общины. Громадная толпа зрителей, естественно, смотрѣла игру на *открытомъ* большомъ пространствѣ и притомъ *при дневномъ свѣтѣ*.

Вслѣдствіе открытаго характера зданія и игра происходила подъ открытымъ небомъ на улицѣ площади, а не внутри изображеннаго на сценѣ дома.

3) Величина театра и вмѣстѣ съ тѣмъ религіозность праздниковъ или обычаи опредѣляли и другія особенности. Исполненіе *женскихъ* ролей *мужчинами* было необходимо, от-

части вслѣдствіе недостаточности физическихъ силъ женщинъ, отчасти вслѣдствіе введенаго обычаемъ устраненія ихъ изъ общественной жизни. Эта замѣна облегчалась употребленіемъ масокъ. Маски были дальнѣйшимъ развитіемъ обычной маскировки при Діонисовыхъ праздникахъ, принятой потому, что при громадности театра мимика была невидна, и особенно потому, что она дѣлала возможнымъ исполненіе мужчинами женскихъ ролей и наконецъ потому, что она дѣлала голосъ звучнѣе и сильнѣе. Увеличеніе роста трагическихъ актеровъ при помощи *котурновъ*, *масокъ* (ὄγκοι) и т. п. соотвѣтствовало съ одной стороны величественности религіозныхъ праздниковъ, а съ другой стороны оно было вполнѣ естественнымъ вслѣдствіе значительнаго удаленія зрителей отъ сцены.

4) Но иныя особенности объясняются только происхожденіемъ драмы и народными обычаями, а не массой зрителей. Долгое время въ Греціи, а отчасти и въ Римѣ, былъ въ употребленіи хоръ, *орхестрическо-музыкальная* часть была необходимой принадлежностью драмы; и

именно потому, что сценическія игры развились изъ танцевъ и пѣнія хоровъ. Только для введенія *состязаній* въ драматическихъ представленіяхъ склонность народа имѣла рѣшающее значеніе.

3. *Періоды въ Аѳинахъ.* Мы можемъ принять четыре главныхъ періода. *Начало* съ 534 до 500 гг. (приблизительно)—темно. Можно предполагать медленные успѣхи въ творчествѣ и игрѣ. *Второй* періодъ обнимаетъ 5-ое столѣтіе,—блестящее время, которое мы раздѣляемъ на три части. Мы считаемъ началомъ *вѣкъ Эсхила* до перваго выступленія на сценѣ Софокла (468 г.). Эсхилъ — изобрѣтатель трагическаго творчества и игры. Что онъ создалъ, въ сущности осталось. Ему обязана сцена введеніемъ костюмовъ, приспособленныхъ къ громадности театра и возвышенному характеру трагедіи, и изобрѣтеніемъ машинъ. На его время падаетъ постройка театра и установленіе новыхъ праздничныхъ игръ. Что началъ Эсхилъ въ творчествѣ и въ игрѣ, получило во второмъ періодѣ этого вѣка—*эсхило-софокловомъ*—болѣе художественный видъ. На это

время падаетъ введеніе третьяго актера и раскрашиваніе сцены. Съ удаленіемъ Эсхила изъ Аѳинъ начинается *софокло-эврипидовское* время. Важнѣйшія измѣненія, наступившія теперь, касались порядка празднованія и имѣли въ виду удобства актеровъ. По настоянію Софокла дѣятельность актеровъ раздѣлена была теперь на нѣсколько дней, въ связи съ этимъ стояло и начало разрозненности въ содержаніи драмъ, а въ 457 или 456, можетъ быть, также по иниціативѣ Софокла, устроено было состязаніе трагическихъ актеровъ. Это было естественнымъ слѣдствіемъ отдѣленія дѣятельности автора піесы и ея исполнителя, и дало самостоятельность дѣятельности актера. Въ то же время являются важнѣйшія измѣненія въ постановкѣ комедій. Паденіе творческой силы поэта и актера, и развитіе сценической техники было главными особенностями IV в. или *третьяго* періода. Формально онъ кончается новыми театральными законами при Деметріи Фалерскомъ (С. I. А. II 1289). *Послѣдній*, менѣе извѣстный, періодъ, характеризуетъ постепенное паденіе драматическаго искусства, прекра-

щеніе поэтическаго творчества и размноженіе ремесленниковъ-актеровъ.

4. *Періоды въ Римѣ.* Въ Римѣ мы можемъ отмѣтить три періода въ исторіи сцены. *Первый* совпадаетъ приблизительно съ шестымъ столѣтіемъ города, начинаясь съ первой постановки драмы Ливіемъ Андроникомъ (240 г.) и продолжаясь до смерти Теренція (159 г.). Онъ отличается художественнымъ творчествомъ и живымъ участіемъ зрителей; средства представленія напротивъ были крайне просты, и исполненіе, вѣроятно, большею частію было неудовлетворительно. *Второй* періодъ совпадаетъ съ седьмымъ столѣтіемъ города и простирается до времени Августа. Паденіе поэтическаго творчества, возвышеніе искусства актеровъ (введеніе масокъ), роскошь постановки—отличительныя черты этого періода. *Третій* періодъ—время упадка. Внѣшность была лучше, упорядоченнѣе (каменный театръ, театральные законы Августа и т. п.), но мимъ, уважаемый уже и во второмъ періодѣ, и пантомимъ пріобрѣли неограниченное господство. Трагедія и комедія находила небольшой кругъ зрите-

лей, да и здѣсь вызывало большее сочувствіе представленіе мимическое или музыкальное.

5. *Древняя сценическая наука.* 1) Сценическая наука есть систематическое изложеніе сценическаго дѣла, рядомъ съ которымъ возможно или желательно, какъ и во всѣхъ отрасляхъ историческихъ наукъ, изложеніе генетическое. Сценическая наука вообще, въ томъ числѣ и древняя, распадается на 4 части. Первая обнимаетъ ученіе о государственно-общественныхъ основахъ сценическаго дѣла, т.-е. объ учрежденіи игръ, объ управленіи сценой, о ея положеніи въ государственной и общественной жизни. Вторая часть излагаетъ о внѣшнихъ средствахъ представленія: театральныхъ зданіяхъ, театральномъ персоналѣ. Третья и четвертая части содержатъ ученіе о поэтическомъ творчествѣ и сценическомъ исполненіи піесъ.

2) Полной, логически расчлененной сценической науки мы не имѣемъ ни для одного народа. Предлагаемая попытка ставитъ себѣ эту цѣль, но остается неполной, такъ какъ она выпускаетъ ученіе о поэтическомъ твор-

чествѣ, и даетъ, за недостаткомъ мѣста, только въ общемъ очеркѣ ученіе о сценической игрѣ. Эта попытка, естественно, имѣетъ всѣ недостатки, какіе имѣетъ обыкновенно всякая первая попытка, въ чемъ и сознается авторъ.

6. *Новѣйшія изслѣдованія.* Работы шести человѣкъ сдѣлали возможнымъ изученіе древней сцены: Gottfried Hermann, Boeckh, Welcker, Ottfried Mueller, Ritschl и Wieseler. Метрическія занятія G. Hermann и метрическія и музыкально-историческія занятія Boeckh проложили дорогу для изученія внѣшняго строя и плана драмы. Hermann кромѣ того напряженной научной дѣятельностью, детальными изслѣдованіями, критикой сочиненій другихъ помогъ для уясненія темныхъ пунктовъ и для улучшенія способа изслѣдованія. Boeckh въ своей статьѣ о Діонисовыхъ праздникахъ и въ своемъ Staatshaushaltung der Athener впервые точно изучилъ внѣшнія условія аттической сценической игры. Съ Welcker'омъ начинается изслѣдованіе внутренняго строенія греческой трагедіи. Изученіе связи въ содержаніи эсхиловыхъ драмъ сдѣлалось основою его изслѣдова-

нія. Къ Welcker'у примыкаетъ Ottfried Mueller въ своемъ знаменитомъ изданіи „Евменидъ". Это была первая попытка объясненія одновременно и поэтическаго творчества и исполненія. Ritschl ясно изложилъ устройство и управленіе римской сцены въ цвѣтущее время. То, что предшественники намѣтили только въ общихъ чертахъ, вопросы о памятникахъ — театральныхъ и художественныхъ остаткахъ, это поставилъ Wieseler задачей своей жизни: онъ сдѣлался основателемъ науки о сценическихъ памятникахъ. Тщательностью, добросовѣстностью, остроуміемъ пріобрѣли A. Schoenborn и Sommerbrodt почетное имя, и съ благодарностью нужно вспомнить о работахъ Ludw. Friedländer, O. Ribbeck, Albert Mueller.

7. *Источники вообще.* Источники по наукѣ о сценѣ весьма разнообразны. Мы можемъ раздѣлить ихъ на непосредственные и посредственные, а ихъ въ свою очередь опять на литературные и нелитературные. Къ непосредственнымъ литературнымъ источникамъ принадлежатъ драмы, законы и надписи, касающіеся сценическаго дѣла. Къ непосредствен-

нымъ нелитературнымъ источникамъ можно причислить остатки театра и билеты для входа въ театръ. Посредственные источники суть остатки древнихъ изслѣдованій рядомъ съ отдѣльными замѣчаніями писателей и художественныя работы. Такъ какъ матеріалъ источниковъ не богатъ, то нужно пользоваться всѣми источниками, комбинируя ихъ, принимая во всякомъ случаѣ критику ихъ цѣнности. Рѣшающее значеніе должны имѣть непосредственные источники, ибо въ посредственныхъ истина извращается то ненамѣренно, то намѣренно. Извѣстія, передаваемыя компиляторами позднѣйшаго времени, часто бываютъ непонимаемы ими самими, и при передачѣ извращаются; художественныя произведенія не даютъ обыкновенно иллюстрацій въ нашемъ смыслѣ: они есть только болѣе или менѣе свободныя подражанія. Источники обоего рода должно заранѣе сдѣлать годными къ употребленію, т.-е. удалить добавленія, исправить ошибки и т. п., что—трудно и часто невозможно.

8. *Драма.* 1) Дошедшія до насъ поэтическія

произведенія представляютъ собой, конечно, хорошіе источники, но и въ нихъ для пользованія есть пробѣлы. Часто мы знаемъ изъ драмъ, что такая-то сцена была или происходила тамъ-то, но не знаемъ, какъ это было и происходило. Если, дѣйствующее лицо, напр. Дарій, является изъ подземнаго царства и опять туда исчезаетъ, какъ напр. Прометей, то должна быть машина для опусканія, но объ устройствѣ ея мы ничего не можемъ сказать. Изъ тѣхъ-же самыхъ обстоятельствъ можно съ достовѣрностью заключить, что игра происходила на сценѣ, а не въ орхестрѣ. Съ такой-же увѣренностью мы заключаемъ о пѣніи въ мелическихъ роляхъ и о танцахъ, какъ на это указываютъ слова. Въ другихъ случаяхъ напротивъ мы съ достовѣрностью заключаемъ, что такого-то пріема тогда не было. Напр., ночь не воспроизводилась искусственно передъ публикой, равнымъ образомъ буря, пыль и т. п., хотя объ этомъ и говорилось. Между ними лежитъ рядъ случаевъ, гдѣ мы не смѣемъ категорически сказать, былъ-ли или не былъ такой-то пріемъ. Если, напр., въ древнѣйшихъ

трагедіяхъ Эсхила совсѣмъ или почти не упоминаются декораціи сцены, то мы имѣемъ нѣкоторое право заключать объ отсутствіи раскрашенной задней стѣны, но не имѣемъ права заключать объ отсутствіи всякаго украшенія. Въ подобномъ же невѣдѣніи находимся мы и относительно времени выступленія дѣйствующихъ лицъ въ началѣ драмы, относительно числа и дѣятельности статистовъ и т. п. Слѣдовательно, изъ драмъ нельзя извлечь слишкомъ многаго съ достовѣрностью, онѣ даютъ только большею частію намеки, и изслѣдователю должно дѣлать заключенія изъ другихъ моментовъ. Отъ чего и выводы бываютъ различны. Вообще Hermann правъ говоря, что въ V ст. сценическая постановка давала только самое необходимое, а все остальное предоставлялось фантазіи зрителя.

2) Подобныя трудности представляетъ и римская драма. Къ этому здѣсь присоединяется еще то, что римская драма есть не болѣе, какъ переработка греческой драмы. Римскіе поэты, вѣроятно, перенимали и то, что въ началѣ римской сценической техники или во-

все не выполнялось на сценѣ, или выполнялось инымъ способомъ, чѣмъ указываютъ слова.

9. *Документы*. О состязаніяхъ въ Аѳинахъ велись протоколы и хранились, вѣроятно, въ архивѣ. Протоколы назывались *дидаскаліями*. Также называлось и сочиненіе, составленное Аристотелемъ на основаніи протоколовъ или дидаскальныхъ надписей. Мы имѣемъ у различныхъ писателей остатки отъ этого сочиненія, которые тоже называются дидаскаліями. Въ позднѣйшее время были начертаны на мраморныхъ доскахъ сокращенные протоколы, остатки которыхъ найдены. Найдены также *дидаскальныя надписи* о комическихъ играхъ 354 sq. годовъ, о трагическихъ играхъ 420 sq. год., для комическихъ 341 sq. год. и др. Въ нихъ названы по порядку, какъ гласилъ судейскій приговоръ, драматическіе поэты съ ихъ произведеніями и играющими ихъ протагонистами; въ концѣ побѣдившій протагонистъ. Далѣе *большой списокъ побѣдителей* на Діонисіяхъ, гдѣ помѣчены хореги и побѣдители въ лирическихъ состязаніяхъ мальчиковъ и взрослыхъ, и въ комическомъ и трагическомъ состязаніяхъ. Древ-

21895

нѣйшіе остатки не заходятъ раньше середины четвертаго столѣтія. По нимъ или по самымъ протоколамъ и составлены „Побѣды“ (Νῖκαι) Аристотеля. *Малый списокъ побѣдителей* съ указаніемъ побѣдившихъ трагическихъ, комическихъ поэтовъ и протагонистовъ, побѣдившихъ въ Діонисіи или въ Ленеи. Число, поставленное сзади ихъ имени, обозначаетъ число ихъ побѣдъ. Иного рода надписи—*таблицы, перечисляющія драматическихъ побѣдителей — хореговъ* съ указаніемъ ихъ побѣдъ. Изъ нихъ намъ извѣстны только немногіе, между тѣмъ какъ мы обладаемъ большимъ числомъ надписей, касающихся лирическихъ хореговъ. Кромѣ того можно привлечь къ дѣлу—договоры, законы, постановленія о наградахъ, касающіяся сцены. Особенно важенъ законъ Эвегора. Изъ надписей остальныхъ греческихъ городовъ самыя важныя надписи Дельфъ, Орхомена, Оропа, Дела, Сама, Яза, Рода И въ Римѣ были документальные источники, но ими скоро воспользовалась литература.

10. *Древнее изслѣдованіе.* 1) Первый, кто научно занялся изученіемъ сцены, былъ Аристо-

тель. Его сочиненіе о дидаскаліяхъ и побѣдахъ на Діонисіяхъ упомянуто выше (§ 9), и извѣстна его Поэтика. Эти изслѣдованія продолжены были учениками Аристотеля, затѣмъ александрійскими и пергамскими учеными. Но за исключеніемъ Поэтики всѣ эти сочиненія пропали: мы имѣемъ отъ нихъ только остатки. Къ александрійской эпохѣ относится, вѣроятно, то, что почерпнулъ Поллуксъ изъ исторіи театра мавританскаго царя Юбы II. Его данныя цѣнятся обыкновенно мало. Въ немъ встрѣчаются, конечно, ошибки, но это не говоритъ за дурное качество его источниковъ. Невѣрно также предположеніе, что его источники имѣли въ виду только позднѣйшее время, ибо можно доказать, что первоначальные источники были, дѣйствительно, историческіе и имѣли въ виду не одну только позднѣйшую сцену. Наиболѣе важна для насъ 4-я книга, дающая безцѣнныя извѣстія о родахъ танцевъ (99—105), о хорѣ, хоревтахъ (106—110), о пѣсняхъ хора (111 sq.), объ актерахъ и игрѣ (113 sq.), о костюмахъ (115—120), о театрѣ вообще (121 sq.), о частяхъ театра

(123—132), о маскахъ трагическихъ (133—142), сатирическихъ (142), комическихъ (143—154). Рядомъ съ Поллуксомъ можно поставить и Лукіана.

2) У римлянъ былъ усерднымъ и добросовѣстнымъ изслѣдователемъ исторіи сцены М. Теренцій Варронъ Реатинскій. Къ сожалѣнію его сочиненія вытѣснены были извлеченіями, сдѣланными его послѣдователями (Светоній). Особенно многочисленны отрывки трехъ его книгъ de scaenicis originibus. Изъ его сочиненія de scaenicis actionibus вышли вѣроятно дошедшія до насъ дидаскаліи къ Теренцію. Важны далѣе ученіе Витрувія, XI кн. Квинтиліана и то, что дошло подъ именемъ Доната.

3) Кромѣ сочиненія Витрувія до насъ не дошло изъ древности ни одной книги о строительномъ искусствѣ, и потому оно необыкновенно цѣнно. Для насъ важна 5-я книга, гдѣ содержится планъ римскаго и греческаго театра. Его неизвѣстные намъ источники были превосходны, что доказывается все болѣе и болѣе. Сожалѣть можно о томъ, что Витрувій писалъ для римскихъ архитекторовъ-прак-

тиковъ и потому останавливался только на тѣхъ частяхъ, какія ему казались нужными.

11. *Театральныя зданія.* 1) Безъ литературныхъ источниковъ дошедшія до насъ театральныя зданія были-бы намъ непонятны въ своихъ главныхъ частяхъ. Мѣста для зрителей, правда, мы могли-бы правильно понять, но не поняли-бы положенія сцены. Пока монументальныя изслѣдованія еще въ началѣ, мы должны быть крайне осторожными. Безусловно необходимо устранить изъ многочисленныхъ остатковъ тѣ, которые не нашли еще удовлетворительной оцѣнки, а такихъ, конечно, большая часть. Должно оставить въ сторонѣ также и тѣ, сцена которыхъ была перестроена. Къ числу такихъ принадлежатъ также очень многіе. Остаются такимъ образомъ только немногія зданія, но они пока удовлетворяютъ.

2) Наиболѣе важны въ этомъ отношеніи два римскихъ театра, въ Памфиліи въ Аспендѣ и во Франціи въ Оранжѣ (Arausio), и именно вслѣдствіе большой части сохранившейся задней стѣны сцены, которой въ иныхъ мѣстахъ нигдѣ нѣтъ. Изъ греческихъ театровъ нужно

принять во вниманіе недавно открытый эпидаврскій театръ, вслѣдствіе его древности и отчасти сохранившейся древнегреческой сцены.

Рис. 1.

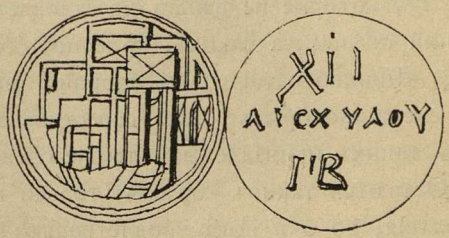


Рис. 2.

Онъ былъ построенъ Поликлетомъ и считался красивѣйшемъ въ свѣтѣ. Павзаній, который разсказываетъ объ этомъ, предполагаетъ, очевидно, древняго Поликлета, и новыя изслѣдо-

ванія подтверждаютъ правильность его предположенія.

3) Остальные вырытые и изслѣдованные въ новое время театры не имѣютъ значенія, какое придаютъ имъ, ибо они или совершенно искажены (Thorikos), или имѣютъ перестроенную сцену (Assos, Sikyon). Также и новонайденные римскіе театры не имѣютъ большой цѣны, потому что въ нихъ мы не можемъ лучше познакомиться съ римской сценой. Только найденный въ Оропѣ заслуживаетъ особаго вниманія изъ-за сцены, но уступаетъ по значенію эпидаврскому театру.

12. *Билеты.* 1) Существуетъ небольшое число маленькихъ tesserae изъ слоновой или простой кости, которыя правильно принимаются за театральные билеты. На одной сторонѣ ихъ изображеніе миѳическаго или историческаго лица или эмблема, на другой — число и обыкновенно также имя на греческомъ языкѣ, которое имѣетъ отношеніе къ лицевой сторонѣ. Число обозначается почти всегда по римски (вверху) и по гречески (внизу). Безъ сомнѣнія эти билеты относятся къ императорскому времени,

когда на играхъ присутствовали и греки и римляне. Портретъ обозначаетъ, вѣроятно, клинъ (κερκίς), число—рядъ. Такъ какъ нѣтъ чиселъ выше 15, то мы можемъ предполагать, что они предназначались для почетныхъ посѣтителей, которые, по римскому обычаю (§ 39), обыкновенно занимали нижнія мѣста.

2) Кромѣ того найдены другіе билеты, напр., немногочисленные свинцовые (piombi), послѣдніе въ видѣ маленькой монеты съ самыми различными изображеніями и надписями. Нельзя оспаривать, что это тоже театральные билеты. Но что они принадлежатъ раннему времени, въ этомъ можно сомнѣваться.

13. *Художественныя произведенія.* 1) Къ сценическимъ художественнымъ произведеніямъ въ болѣе широкомъ смыслѣ слова мы причисляемъ и сценическо-миѳологическія, т.-е. такія, которыя примыкаютъ въ обработкѣ миѳа къ сценическому исполненію. Нѣкоторые принадлежатъ уже пятому вѣку, но вообще они — продуктъ позднѣйшаго времени, когда благодаря возстановленію трагедій великихъ поэтовъ сцена пріобрѣла рѣшающее вліяніе на искус-

ство. Древняя комедія, какъ кажется, не производила никакого вліянія не только вслѣдствіе неподходящаго для тогдашняго искусства содержанія, но и потому, что не было возстановленія комедіи. Нижнеиталійскія вазы, этрусскія урны, римскіе саркофаги—вотъ остатки этого искусства. До послѣдняго времени ими пользовались только для реконструкціи затерянныхъ трагедій. Но несмотря на свободу, съ которой пользовались подражатели, не смотря на добавленія и опущенія фигуръ, не смотря на измѣненія въ положеніи и жестахъ, они много даютъ для ознакомленія со сценическими дѣйствіями, такъ какъ безъ сомнѣнія они слѣдовали болѣе или менѣе оригиналамъ сцены.

2) Чисто сценическихъ художественныхъ произведеній, судя по ихъ содержанію, три рода: изображеніе характеровъ и нравовъ изъ театральной жизни (genre), изображеніе символовъ, преимущ. масокъ, и изображеніе дѣйствій на сценѣ. Послѣднія отличаются отъ сценическо-миѳологическихъ художественныхъ произведеній, какъ и отъ изображеній обы-

денной жизни, тѣмъ, что изображаемыя здѣсь фигуры являются въ сценическомъ дѣйствіи и въ полномъ сценическомъ костюмѣ, т.-е. съ надѣтыми масками. Сценическія художествен-

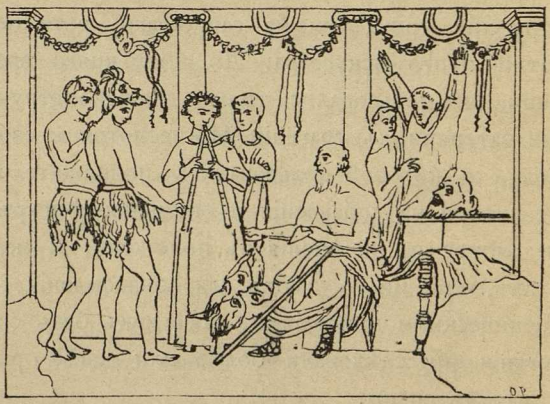


Рис. 3.

ныя произведенія суть картины на стѣнахъ и вазахъ, миніатюры, мозаики, изображенія на монетахъ, рѣзьба на камняхъ и т. п., рельефы и статуи изъ глины, мрамора, бронзы. Картины на стѣнахъ, открытыя въ городахъ Кампаніи, засыпанныхъ Везувіемъ, даютъ намъ мно-

жество сценическихъ изображеній разнаго содержанія. Менѣе многочисленны рельефы. Сцены изъ аттическо-римской комедіи и маски находятся въ миніатюрахъ рукописей Теренція въ Римѣ, Миланѣ, Парижѣ, маски и картины дѣйствій на сценѣ въ ватиканской мозаикѣ изъ Этруріи. О сатирическихъ піесахъ мы знаемъ по вазѣ изъ Ruvo (въ Апуліи) и по мозаикѣ въ Помпеяхъ.

Изображенія на вазахъ — единственный источникъ для фліакографіи (пародіи); для сценъ трагедіи и комедіи они не имѣютъ значенія.

3) Для оцѣнки достовѣрности сценическихъ художественныхъ произведеній важно время ихъ происхожденія и таланты ихъ творцовъ и подражателей. Было бы вполнѣ ошибочнымъ предполагать, что древнѣйшія художественныя произведенія соотвѣтствуютъ болѣе всего дѣйствительности: наоборотъ, правды тѣмъ больше, чѣмъ меньше творческой силы. Замѣчательно то обстоятельство, что у насъ нѣтъ сценическихъ картинъ аттическаго происхожденія. Вѣроятно, ихъ никогда не было, и это вполнѣ естественно, ибо аттическое искусство боя-

лось подражанія дѣйствительности. Правда, во времена Александра Великаго появились сценическія художественныя произведенія, но то не было изображеніемъ масокъ. Горгостенъ Апеллеса и трагедъ съ мальчикомъ Аристида, вѣроятно, — портреты, трагедія и комедія Аэтіона суть олицетворенія. Что упоминаемыя Плиніемъ scaenicae Пиреика - не изображенія актовъ сцены, ясно изъ словъ автора (tonstrinas sutrinasque pinxit.... (e diverso до veteribus — приложеніе) hic scaenas optime pinxit, sed hominem pingere non potuit). Можно было бы видѣть картины сценическихъ дѣйствій въ calates comicae tabellae Плинія; однако это не необходимо, ибо ничто не мѣшаетъ принять намъ и изображенія лицъ, которыя представлены съ масками въ рукахъ подобно сатирическимъ піесамъ вазъ изъ Ruvo. Изобрѣтеніе масковыхъ изображеній - есть сомнительная слава Александріи, это — необходимое слѣдствіе изъ изысканія касательно рельефовъ и кампанскихъ стѣнныхъ картинъ. Фліакографическія изображенія дѣйствій на сценѣ вызваны, вѣроятно, ими, но во всякомъ случаѣ они не имѣли вліянія на Египетъ. Поэтому

легко составить оцѣнку этихъ художественныхъ произведеній. Мы имѣемъ предъ собой игру не аттической, а александрійской сцены, и не только иллюстраціи драматическихъ сценъ, но и болѣе или менѣе свободное подражаніе. Тѣсное отношеніе къ сценѣ имѣютъ и миніатюры и, несмотря на ихъ грубость, значеніе ихъ высоко. Оригиналы изображеній въ рукописяхъ IX в. принадлежатъ, вѣроятно, раннему времени. Точнѣе опредѣлить это время – не удалось. Время мозаики и другихъ художественныхъ произведеній точнѣе еще не опредѣлено.

2. СЦЕНИЧЕСКІЯ ИГРЫ.

2. ГОСУДАРСТВЕННО-ОБЩЕСТВЕННЫЯ ОСНОВЫ АТТИЧЕСКИХЪ СЦЕНИЧЕСКИХЪ ИГРЪ.

А. Учрежденіе игръ вообще.

14. *Поводъ, виды.* Аттическія сценическія игры были государствомъ учрежденныя, совершающіяся въ непокрытомъ театрѣ исполненія драматическихъ произведеній съ цѣлью справленія праздника Діониса. Эти произведенія были трагедіи, соединенныя часто съ сатирическими піесами, и комедіи.

15. *Время празднованія.* 1) Сценическія игры давались въ трехъ изъ четырехъ праздниковъ Діониса: въ Ленеи въ мѣсяцѣ Гамеліонѣ (январь-февраль), въ великіе или городскіе Діонисіи въ мѣс. Элафеболіонѣ (мартъ-апрѣль), и въ малые или сельскіе Діонисіи въ мѣс.

Посейдеонѣ (декабрь-январь). Первые два были государственными праздниками; малые Діонисіи справлялись демами или округами; только въ Пиреѣ государство принимало участіе въ праздникѣ, ибо онъ считался принадлежащимъ къ городу (C. J. A. II 741/a).

2) Первый праздникъ, справленный государствомъ сценическими играми, былъ Ленеи. Именно 534 г. Ѳесписомъ была поставлена въ городѣ первая трагедія. При этомъ праздникъ не поименованъ, потому что кромѣ Леней не могло быть другого праздника, ибо великіе Діонисіи тогда еще или не были установлены, или не справлялись сценическими играми. Неизвѣстно, ежегодно-ли съ этого времени справлялись театральныя представленія; мы можемъ только предполагать утвердительно по аналогіи римскихъ игръ (§ 32). Во всякомъ случаѣ нельзя согласиться съ предположеніемъ, что трагическія игры ставились не каждый годъ: только въ періодъ упадка, а не начала расцвѣта пренебрегаетъ народъ выполненіемъ религіозныхъ праздниковъ. Достовѣрно извѣстно, что приблизительно съ 500 г. въ Ленеи

ежегодно игрались трагедіи, а съ 472—комедіи. То и другое извѣстно изъ надписей.

3) Изъ нихъ-же мы узнаемъ далѣе, что въ 472 г. великіе Діонисіи—учрежденные-ли или преобразованные теперь—справлены были комическими и трагическими играми. До послѣдняго времени новой комедіи существовали игры въ оба эти праздника. Относительно великихъ Діонисій доказано это и для императорскаго времени (C. J. A. III 78 sq.). Съ третьяго вѣка они были не ежегодны (C. J. A. II 975).

4) О малыхъ Діонисіяхъ мы знаемъ очень немного. Весьма вѣроятно, какъ предполагаютъ, что въ нихъ прежде всѣхъ были сценическія игры, но то была частная иниціатива. Можно вообще предполагать, что онѣ сдѣлались заботой со стороны демовъ только тогда, когда великіе Діонисіи достигли полнаго развитія.

16. *Мѣсто празднованія.* Кромѣ малыхъ Діонисіевъ, сценическія игры, послѣ постройки театра, происходили, насколько мы знаемъ, только въ немъ (§ 28). Относительно предшествующаго времени свидѣтельства расходят-

ся. По однимъ: выстраивались деревянныя подмостки на рынкѣ; по другимъ (болѣе правильно): въ Ленеи — въ священномъ округѣ Діонисія, близъ позднѣйшаго театра.

17. *Порядокъ празднованія.* 1) О порядкѣ празднованія великихъ Діонисіевъ, по новѣйшимъ изслѣдованіямъ, можно установить приблизительно слѣдующее. Съ 472 г. праздникъ занималъ 5—14 элафеболіона и состоялъ изъ двухъ главныхъ частей, лирической и драматической. Лирическая часть продолжалась три дня: въ первый день была помпа или праздничное шестіе, гдѣ участвовали лирическіе хоры, а два слѣдующіе дня заняты были состязаніями хоровъ мальчиковъ и мужчинъ. Между обоими главными частями падало идущее изъ очень ранняго времени жертвоприношеніе въ честь Асклепія – 8 элафеб. Пока было три трагическихъ театральныхъ дня, то вторая частъ праздника начиналась на слѣдующій день послѣ жертвоприношенія. 9 элафеб. было предпразднество, состоявшее изъ богослужебныхъ дѣйствій въ святилищѣ Діониса (προάγων ἐν τῷ ἱερῷ) и изъ праздничнаго

шествія (κῶμος), въ которомъ принимали участіе драматическіе исполнители; оно оканчивалось объявленіемъ въ театрѣ наступающихъ игръ, (тоже называемымъ προάγων). Затѣмъ слѣдовали 10 – комическія представленія, 11—13 трагическія. Но когда позднѣе послѣднія заняли четыре дня, то предпразднество отодвинуто было на день жертвоприношенія, комическія представленія -- на 9 число, а начало трагическихъ—на 10.

2) Характерно для аттическихъ сценическихъ игръ то, что онѣ происходили въ видѣ состязаній. Съ самаго начала въ великіе Діонисіи было два драматическихъ состязанія — комическое и трагическое. Пока авторы произведеній сами выступали исполнителями главныхъ ролей или протагонистами, слѣд. до Софоклова времени (§ 22), въ состязаніи участвовали только они съ своими хорегами. Съ 456 или 457 г. присоединились въ трагическихъ играхъ состязанія протагонистовъ (§ 23). Эти послѣднія состязанія были независимы отъ состязаній поэтовъ, т.-е. побѣдившій протагонистъ не былъ непремѣнно актеромъ побѣ-

дившаго поэта. О состязаніяхъ комическихъ протагонистовъ мы ничего не знаемъ (§ 23[2]).

3) Число состязающихся протагонистовъ было сначала равно числу поэтовъ. Въ трагическомъ состязаніи ихъ было—3. Таково-же было и число поэтовъ, принимавшихъ участіе въ комическихъ состязаніяхъ; приблизительно съ 400 г. число ихъ возросло до 5. Исключенія наступили тогда, когда въ позднѣйшее время, въ 4-мъ вѣкѣ, позволено было, кажется, поэтамъ и актерамъ дважды пробовать свои силы (C. J. A. II 972, 975).

4) Въ комическомъ состязаніи поэты состязались всегда только съ одной піесой, въ трагическомъ въ цвѣтущее время — каждый съ четырьмя (тетралогія), т.-е. съ тремя трагедіями (трилогія) и сатирической піесой или вмѣсто этой послѣдней съ другой драмой; и такъ было въ великіе Діонисіи со времени учрежденія сценическихъ игръ. Конецъ тетралогическаго состязанія неизвѣстенъ. Мы знаемъ только (C. J. A. II 973), что въ четвертомъ столѣтіи давалось по три и по двѣ трагедіи съ сатирической піесой впереди. Въ это время

сдѣлалось правиломъ, чтобы передъ состязаніемъ, т.-е. передъ игрой новыхъ піесъ игралась трагедія древняго поэта (παλαιά), протагонистъ которой не участвовалъ въ состязаніи. Въ качествѣ древнихъ трагедій выбирались трагедіи Еврипида (C. J. A. 973), но вѣроятно и Софокла (Dem. de f. leg. 246). Въ позднѣйшее время—во второмъ столѣтіи, такого же правила держались и относительно состязанія комиковъ: какъ древніе комики—считались Менандръ, Филемонъ и др. (C. J. A. II 975).

5) Относительно продолжительности игры и порядка піесъ извѣстія нѣтъ. Выше мы сказали, что въ цвѣтущее время трагическія представленія продолжались 3-4 дня. За это говоритъ то обстоятельство, что каждая драма съ хоровыми дѣйствіями требовала времени около $2^1/_2$ ч., слѣдовательно въ одинъ день нельзя было сыграть болѣе 3—4 такихъ піесъ, даже если начать очень рано. На непрерывное исполненіе тетралогій, слѣдовательно на три трагическихъ дня указываетъ далѣе тѣсная взаимная связь содержаній піесъ Эсхила. Когда эта связь была

нарушена Софокломъ, то непрерывное исполненіе драмъ одного автора перестало быть необходимостью; и такимъ образомъ въ софоклоеврипидовское время каждый поэтъ игралъ, кажется, въ каждый день по одной піесѣ. Здѣсь, вѣроятно, принимались во вниманіе и физическія силы актеровъ. Въ то время какъ прежде они были заняты непрерывно 10 часовъ — чуть не сверхъ человѣческихъ силъ, теперь работа ихъ была раздѣлена на нѣсколько дней. Пока за тремя трагедіями поэта слѣдовала сатирическая піеса, четыре піесы должны были быть раздѣлены на 3 дня. Но когда позднѣе мѣсто сатирической піесы заняла четвертая драма, то число дней, вѣроятно, было увеличено до 4. Напротивъ въ IV ст. піесы каждаго поэта опять стали играться безпрерывно въ одинъ день, но не одними и тѣми-же актерами, что до сихъ поръ было правиломъ. Порядокъ поэтовъ выбирался по жребію.

18. *Порядокъ празднованія въ Ленеи и малые Діонисіи.* 1) Извѣстія объ играхъ въ Ленеи и малые Діонисіи чрезвычайно скудны, какъ

относительно порядка празднованія, такъ и относительно правилъ участвующихъ. Въ этомъ § будетъ сказано все, что извѣстно, такъ что въ слѣдующихъ параграфахъ рѣчь будетъ идти только объ играхъ въ великіе Діонисіи.

2) По закону Эвегора, въ Ленеи комедіи слѣдовали за трагедіями и такой порядокъ игръ, кажется, существовалъ неуклонно съ тѣхъ поръ, какъ стали играться комедіи въ Ленеи. Съ самаго начала, по крайней мѣрѣ съ тѣхъ поръ, какъ онѣ стали ежегодными, игры велись въ видѣ состязаній. На это указываютъ извѣстія Свиды и надписи. Послѣ учрежденія драматическихъ состязаній въ великіе Діонисіи, Ленеи потеряли уваженіе, но только относительно трагическихъ игръ, ибо знаменитѣйшіе комики большую часть своихъ побѣдъ получили въ Ленеи. Число участвующихъ поэтовъ и актеровъ было, кажется, какъ и въ великіе Діонисіи, — 3: участвовали три поэта въ 70 ол., когда обрушились подмостки, и когда Аристофанъ ставилъ Ахарнянъ, Всадниковъ, Осъ, Лягушекъ. Комики ставили на состязаніе одну піесу. Число піесъ трагиковъ

неизвѣстно; достовѣрно только то, что въ началѣ ставилось менѣе четырехъ піесъ; сначала каждымъ поэтомъ ставилась одна піеса; позднѣе—еще сатирическая піеса. Какъ число играемыхъ піесъ было различно, такъ-же различны были и продолжительность состязаній и число театральныхъ дней. У Аѳенея сказано, что игры до поэта-комика Ферекрата начинались послѣ завтрака. Это относится ко времени до 472 г. Если уже и тогда происходило состязаніе тетралогіями, то надо принять три трагическихъ дня. Весьма возможно, что въ позднѣйшее время число трагедій уменьшилось и вмѣстѣ съ этимъ уменьшилось число театральныхъ дней. Руководилъ праздникомъ, по Поллуксу (8,90), архонтъ-царь, но съ самаго-ли начала, вполнѣ неизвѣстно. Хорегами и хоревтами въ Леней, по схоліямъ къ Аристофану (Plut. 953), могли быть и метойки.

3) Еще менѣе мы знаемъ о порядкѣ праздника малыхъ Діонисіевъ. Неизвѣстно, вездѣ-ли, какъ въ Пиреѣ, игрались комедіи и трагеліи. Порядокъ піесъ въ Пиреѣ былъ, по закону Эвегора, какъ и въ великихъ Діони-

сіяхъ. Нельзя съ достовѣрностью утверждать о состязательномъ характерѣ игръ. Число поэтовъ, піесъ, дней ни откуда неизвѣстно. Обыкновенно давались, кажется, древнія піесы; для поэтовъ, исполнителей и постановки издержки были небольшія, соотвѣтственно средствамъ, которыми располагали демы. Руководили—демархи.

В. Личныя отношенія.

19. *Архонтъ*. Руководительство праздникомъ великихъ Діонисіевъ возложено было на высшаго чиновника Аѳинъ, перваго архонта, до конца IV ст. (Poll. 8, 89; ср. § 21). На его обязанности лежали забота и наблюденіе за назначеніемъ хореговъ (§ 20), выборъ поэтовъ-режиссеровъ (διδάσκαλος) (§ 22), выборъ имъ хореговъ по жребію, въ послѣэсхиловское время—выборъ по жребію протагонистовъ (§ 23) и помощь имъ, если хореги не исполняютъ своей обязанности (Xen. Hier. 9, 4). Далѣе онъ долженъ былъ заботиться о правильномъ веденіи состязанія, выбиралъ по жребію и приводилъ къ присягѣ судей, увѣнчивалъ, мо-

жетъ быть, даже побѣдителей (Athen. 5, 217, A.), держалъ порядокъ среди зрителей и исполнителей. Послѣднее выполнялось при помощи театральной полиціи, или рабдуховъ, находившихся въ срединѣ орхестры. Безъ сомнѣнія, они могли для поддержанія порядка пустить въ ходъ свои палки, и притомъ не только противъ зрителей, но и противъ поэтовъ и исполнителей, какъ видно изъ „Мира" Аристофана (734 со схол.). Понятно само собою, но не передано древностью, что архонтъ, какъ руководитель праздника, обязанъ былъ исполнять требованія религіи, т. е. приносить жертвы, руководить праздничными шествіями и т. п.

20. *Хорегъ.* 1) Хорегъ занималъ совершенно особое мѣсто. Съ одной стороны онъ былъ не что иное, какъ податное лицо, обязанное принять на себя часть издержекъ ради государства, съ другой стороны онъ стоялъ въ связи съ антрепренеромъ игръ и имѣлъ участіе въ побѣдѣ. Отъ лирическаго хорега драматическій отличался главнымъ образомъ тѣмъ, что тотъ участвовалъ въ состязаніи съ одной

или (въ Ѳаргеліи) двумя филами, а этотъ съ поэтомъ - режиссеромъ (διδάσκαλος) (§ 22). Слѣдовательно, съ филами драматическій хорегъ не имѣлъ ничего общаго.

2) Драматическая хорегія учреждена около 500 г. *) и продолжалась до конца IV в., когда ее взяло на себя государство (агоноѳеты). Число хореговъ соотвѣтствовало числу поэтовъ-режиссеровъ. Измѣненія въ этомъ отношеніи наступили, вѣроятно, при архонтѣ Калліи 412 г., когда тяжесть хорегіи возложена была на двухъ гражданъ (συγχορηγία). Но это извѣстіе не возбуждаетъ довѣрія, по крайней мѣрѣ въ такой формѣ, несмотря на авторитетъ Аристотеля, ибо надписи не говорятъ за это, а замѣчанія Лисіи говорятъ противъ него (21, 1 sq). Во всякомъ случаѣ нововведеніе продолжалось не долго, какъ указываетъ большой списокъ побѣдителей на Діонисіяхъ. Полной невѣроятностью звучитъ другое показаніе того-же источника, именно, что спустя недолго послѣ учрежденія синхорегіи

*) Прежде хоръ ставили, м. б., Пизистратиды или граждане по добровольному побужденію.

весь институтъ, по старанію Кинесіи, былъ отмѣненъ, слѣдовательно, и комическая и трагическая хорегія. Здѣсь заключается, вѣроятно, непониманіе, ибо кромѣ разныхъ другихъ извѣстій, большіе списки побѣдителей на Діонисіяхъ указываютъ трагическихъ и комическихъ хореговъ для IV ст., а приблизительно съ 400 г. число комическихъ хореговъ было даже увеличено, Слѣдовательно, о продолжительной отмѣнѣ не можетъ быть рѣчи. Нельзя предполагать и перерыва игръ; такимъ образомъ это извѣстіе, если оно имѣетъ въ себѣ что-нибудь достовѣрное, можно отнести только къ введенію новаго порядка, вслѣдствіе котораго отъ хореговъ требовались теперь меньшія противъ прежняго издержки.

3) Драматическая хорегія лежала на обязанности гражданъ (Sch. Aristoph. Plut. 953); обязующій къ этому цензъ неизвѣстенъ. Также неизвѣстны время и способъ назначенія необходимыхъ на каждый случай драматическихъ хореговъ. Такъ какъ филы, какъ таковыя, не участвовали въ драматическомъ состязаніи, то выборъ исходилъ, вѣроятно, не отъ нихъ и не отъ архонта, какъ при лирическомъ состя-

заніи, а отъ государства (Совѣтъ и народное собраніе). Дѣленіе хореговъ по отдѣльнымъ поэтамъ происходило чрезъ архонта.

4) Самая главная обязанность, по крайней мѣрѣ въ V в., лежавшая на хорегѣ, отъ которой онъ получилъ и имя, была постановка хора и участіе въ его обученіи. Кромѣ флейтиста, комическій хорегъ обязанъ былъ поставить 24 ординарныхъ хоревта, трагическій — сначала 12, позднѣе — 15. Увеличеніе трагическаго хора произошло, кажется, по настоянію Софокла (Vita, Suidas). Эсхилъ никогда не требовалъ отъ своего хорега большого хора; имъ употреблялся, по крайней мѣрѣ, всегда хоръ въ 12 человѣкъ. Что трагическій хоръ 12 — 15 чел. долженъ былъ играть во всѣхъ піесахъ поэта, а не въ каждой—особый, какъ предполагали прежде, хотя и не передано источниками, но можно заключить изъ данныхъ о дѣлаемыхъ тратахъ. Въ демосѳеновское время издержки на лирическій хоръ были гораздо значительнѣе, чѣмъ издержки на драматическій хоръ (πλέον πολλῷ Dem. Mid. 156). Тоже было и въ концѣ V ст.: въ 411 г. из-

держки для трагическаго хорега исчисляются въ 3000 драхмъ, для лирическаго — въ 5000 др. (Lys. 21, 1 sq.). Если-бы трагическій хорегъ долженъ былъ для каждой драмы ставить отдѣльный хоръ 12 — 15 чел., т. е. приблизительно столько-же, сколько и лирическій (50), то его издержки были-бы не только равны съ издержками лирическаго хорега, но и много превышали-бы ихъ, ибо кромѣ издержекъ на хоревтовъ онъ имѣлъ еще другіе значительные расходы. Уменьшеніе числа трагическихъ хоревтовъ въ позднѣйшее время не вполнѣ удостовѣрено, но во всякомъ случаѣ возможно; совершенно отмѣненъ трагическій хоръ не былъ, такъ какъ его упоминаетъ еще Демосѳенъ, и представленіе древнихъ трагедій безъ него немыслимо. Напротивъ, кажется, въ комедіяхъ хоръ былъ уменьшенъ, но въ концѣ-ли уже V в., неизвѣстно. Очевидно, комическій хоръ ставился до временъ Филемона и Менандра, но во всякомъ случаѣ въ очень незначительномъ числѣ и только для (музыкально-мимической) игры въ интермедіяхъ. Хоръ набирался самимъ хорегомъ; этого, правда, нигдѣ не сказано,

но лежитъ въ свойствѣ самаго дѣла. Единственное ограниченіе въ выборѣ было то, что онъ могъ выбирать только гражданъ. Они не должны были быть непремѣнно изъ его филы, какъ это было при лирическомъ хорѣ: фила здѣсь не участвовала въ состязаніи. Плата жалованья (Xenoph. resp. Ath. I, 13) и содержаніе хора во время репетицій (Plut. de glor. Ath. 6 p. 349 A) на средства хорега засвидѣтельствованы источниками. Для репетицій хора и актеровъ онъ нанималъ помѣщеніе (χορηγεῖον). Репетиція актеровъ и хора лежала на поэтѣ-режиссерѣ (διδάσκαλος), но участвовалъ и хорегъ, такъ какъ онъ былъ въ этомъ заинтересованъ. Нѣтъ основаній сомнѣваться въ данныхъ древнихъ изслѣдователей, что въ раннія времена хорегъ бралъ на себя руководительство хоромъ, разумѣется только тогда, если онъ былъ на то способенъ, на что указываетъ самое имя хорега. Нерѣдко случалось, что онъ занималъ мѣсто флейтиста. Аристотель, по крайней мѣрѣ, разсказываетъ, что въ V в. въ Аѳинахъ игра на флейтѣ была распространена, и упоми-

наетъ объ одной надписи, гдѣ хорегъ комическаго хора Екфантида занесъ свое имя въ качествѣ флейтиста. Если онъ самъ не былъ флейтистомъ, то онъ нанималъ его, платилъ ему жалованье, содержалъ его какъ и хоревтовъ. Это можно видѣть изъ надписей. Для хоревтовъ, флейтиста, и, можетъ быть, для актеровъ хорегъ долженъ былъ доставить костюмы и маски, которые сначала каждый разъ дѣлались новые: позднѣе они брались на-прокатъ. (Poll. 7, 78).

5. Постановка хора была въ началѣ самой существенной, но не единственной задачей хорега. Въ позднѣйшія времена, когда число хоревтовъ уменьшилось, по крайней мѣрѣ, въ комическомъ хорѣ, центръ тяжести перешелъ, вѣроятно, на остальныя обязанности, но имя осталось, что легко понятно и само по себѣ и подтверждается надписями. Схоліасты не имѣли, очевидно, правильнаго понятія о перемѣнѣ, происшедшей въ значеніи слова. Этимъ-то и объясняются ихъ иногда невѣроятныя данныя. Надо предполагать, что хорегъ предоставлялъ въ распоряженіе поэта и вспомо-

гательный персоналъ, потому что 2—3 актеровъ было недостаточно послѣ Эсхила для исполненія драмъ. Сколько онъ ставилъ ихъ, опредѣленно сказать нельзя. Онъ былъ обязанъ поставить ихъ очень немного. Вѣроятно, закономъ опредѣлено было число статистовъ и запасныхъ хоревтовъ. Статисты (κωφὰ πρόσωπα, δορυφορήματα) употреблялись всегда въ качествѣ свиты знатныхъ лицъ, въ нѣмыхъ роляхъ и для изображенія народа. Существованіе запасныхъ хоревтовъ необходимо должно предполагать на случай болѣзни и т. п., даже если предполагать, что репетиціи драматическаго хора требовали менѣе времени, чѣмъ репетиціи лирическаго. Въ позднѣйшее время и у поэта былъ помощникъ (ὑποδιδάσκαλος). Двоякое положеніе хорега, какъ податного лица и антрепренера, часто заставляло его въ исполненіе желаній поэта преступать законныя обязательства. Большій персоналъ, четвертый актеръ, другой хоръ (Aesh. Eum.) и его дѣйствія, равно какъ и положеніе ихъ, называлось παραχορήγημα.

6) Единственная награда, которая манила

хорега, была честь побѣды надъ его соперникомъ. Въ воспоминаніе побѣды онъ ставилъ доску.

21. *Агоноѳетъ.* Въ связи съ централистическимъ теченіемъ времени и съ тѣмъ, что капиталы собрались въ рукахъ немногихъ лицъ, стоитъ въ концѣ IV в., вѣроятно, при Деметріи Фалерскомъ (316 — 307), перенесеніе функцій архонтовъ и всѣхъ хореговъ на одно лицо — агоноѳета. Онъ давалъ праздникъ и руководилъ имъ. Однако его дѣятельность не была оффиціальной (ἀρχή), но коммисарной (ἐπιμέλεια). Онъ избирался народомъ на годъ и по истеченіи года давалъ отчетъ. Оказаніе почета было благодарностью за службу. Въ качествѣ руководителя праздника онъ долженъ былъ поставить праздничныя игры, падавшія на этотъ годъ, выполнить необходимыя жертвоприношенія, вообще сдѣлать все, что прежде лежало на первомъ и второмъ архонтѣ, какъ руководителяхъ праздниковъ. Въ качествѣ дающаго праздникъ онъ долженъ былъ поставить хоры, обучить ихъ, содержать, вообще выполнить всѣ обязанности прежнихъ хоре-

говъ. Онъ обязанъ былъ дать награду и заплатить гонораръ актерамъ, выдаваемый прежде государствомъ. Издержки его были значительны: однажды издержано было семь талантовъ. Получалъ-ли агоноѳетъ вспомоществованіе отъ государства, неизвѣстно; можно, пожалуй, это заключить изъ того обстоятельства, что въ надписяхъ встрѣчается выраженіе δήμος ἐχορήγει, но возможно, что это есть только формула. Онъ имѣлъ при себѣ помощниковъ, но объ нихъ мы ничего не знаемъ. Агоноѳезія существовала еще въ III в. Для обоихъ слѣдующихъ столѣтій нѣтъ указаній. Въ императорское время снова идетъ рѣчь объ архонтѣ въ качествѣ агоноѳета и о хорегахъ. Вмѣстѣ съ древними именами возстановлены были отчасти и древнія утрежденія Дальнѣйшихъ подробностей неизвѣстно.

22. *Поэтъ-режиссеръ.* 1) Поэтъ-режиссеръ (διδάσκαλος, позднѣе ποιητής) былъ вообще антрепренеромъ, ставившимъ, съ согласія государственнаго управленія, извѣстное число драмъ за извѣстное вознагражденіе и при поддержкѣ государства. Сначала дѣятельность его

была весьма многостороння: онъ былъ авторъ драмы, композиторъ музыкальныхъ и орхестическихъ партій, режиссеръ и, наконецъ, актеръ (Arist. Rhet. 3, 1, 4. Plut. Sol. 29), т. е. исполнитель главной роли—протагонистъ. Съ теченіемъ времени дѣятельность его сдѣлалась уже. Прибавился помощникъ въ режиссерствѣ, композиторствѣ и т. п. Самымъ существеннымъ измѣненіемъ было то, что прекратилась его актерская дѣятельность. Рядомъ съ поэтомъ-режиссеромъ существуетъ теперь протагонистъ. Измѣненіе совершилось постепенно, такъ какъ еще Эсхилъ участвовалъ въ исполненіи своихъ драмъ, его младшій современникъ Софоклъ оставилъ эту дѣятельность по слабости голоса, какъ сказано въ его біографіи. Если послѣ Софокла были еще случаи, когда поэты сами участвовали на сценѣ, то это говоритъ только за возможность соединенія этихъ двухъ функцій, тогда какъ случалось и наоборотъ.

2) Обязанности государства по отношенію къ антрепренеру были различны въ обоихъ періодахъ. Гонораръ, получаемый каждымъ по-

этомъ (Schol. Ar. Pax. 697, Ranae 367, Eccl. 102. Hesych. μισθός), былъ въ первое время выше, когда поэтъ былъ вмѣстѣ съ тѣмъ и актеромъ и долженъ былъ платить жалованье своимъ помощникамъ. Такое же положеніе существовало и относительно награды, которая давалась одному изъ состязующихся. Размѣръ того и другого неизвѣстенъ.

3) Изъ обязанностей поэта-режиссера самой важной было режиссерство, и за это главнымъ образомъ ему давался гонораръ, равно какъ и въ первый періодъ онъ выдавался за игру, а не за авторство. Мы можемъ заключить объ этомъ изъ самаго имени его. Древніе драматическіе поэты, Ѳеспись, Пратина и др. называются танцорами (ὀρχηστάι Athen. I 22. A), такъ какъ они учили танцовать, а διδάσκαλος— поэтъ названъ, вѣроятно, потому, что главной его задачей было руководить разучиваньемъ піесы (διδάσκειν, διδασκαλία). Надписи указываютъ, что считался побѣдителемъ и вносился въ списки только тотъ, кто получалъ хоръ и руководилъ разучиваньемъ піесы, хотя-бы онъ и бралъ себѣ помощниковъ, какъ это дѣ-

лалъ Софоклъ (Іофонтъ) — самъ, или требовалъ ихъ отъ хореговъ (χοροδιδάσκαλος Dem. Mid. 58).

4) Антрепренеръ обязанъ былъ поставить на сцену одну или нѣсколько новыхъ драмъ. Для государства важно было новизна драмы, а не авторъ. Можно было ставить свои или чужія произведенія. Какимъ образомъ получилъ онъ во владѣніе чужое произведеніе, по наслѣдству-ли, куплей-ли или инымъ какимъ способомъ, государство не обращало вниманія, лишь бы при этомъ пріобрѣтеніи не было какихъ либо правонарушеній. Какъ знакомились при этомъ съ именемъ автора, мы не знаемъ; едва-ли существовало обязательство назвать его имя. Переработки считались за новыя драмы. Исключенія были рѣдки: только для трагедій Эсхила по его смерти [1]).

5) Допускались піесы съ одобренія архонта.

---

[1]) Его произведенія, такъ гласило народное постановленіе, должны были, въ уваженіе великому покойнику и только ему одному, считаться за новыя, и каждый, кто хотѣлъ, долженъ былъ допускаться съ ними на состязаніе.

Цѣль этого разсмотрѣнія - выбрать требуемое число изъ заявившихъ свое желаніе; но подробностей объ этомъ разсмотрѣніи мы не знаемъ. Архонтская цензура простиралась на личныя достоинства и режиссерскія способности антрепренера, а не только на новизну и качество драмы. При оцѣнкѣ личнаго достоинства не принималась во вниманіе его принадлежность къ государству, но обращалось вниманіе на молодой возрастъ и наружность, которые имѣли значеніе для дирижерства, а также на количество предыдущихъ постановокъ, такъ какъ нужно было дать мѣсто и молодымъ силамъ [1]). Вмѣстѣ съ тѣмъ рѣшался вопросъ и о порядкѣ, въ какомъ выступали они на состязаніе (§ 17); онъ опредѣлялся, вѣроятно, по жребію (Ar. Eccl. 1159). Вмѣстѣ съ этимъ допущеніемъ до состязанія давался хоръ, т.-е. хорегъ, который долженъ былъ поставить хоръ: на это указываетъ терминъ допущенія: χορὸν λαμβανειν,

---

1) Этимъ и можно объяснить отказъ, полученный однажды Софокломъ, въ пользу менѣе уважаемаго Гнезиппа.

заявлять о желаніи состязаться: χορὸν αἰτεῖν).

6) Измѣненія въ этомъ наступили тогда, когда вошло въ обычай ставить рядомъ съ новыми драмами драмы древнихъ поэтовъ. Кромѣ драмъ Эсхила, которыя занимали исключительное положеніе, древнія піесы ставились по порученію архонта протагонистомъ, за вознагражденіе отъ государства. Этотъ порядокъ, при которомъ первый актеръ и режиссеръ былъ одно и то-же лицо, подалъ поводъ къ злоупотребленію. Актеры-режиссеры не противились искушенію мѣнять по своему усмотрѣнію текстъ поэта. Это злоупотребленіе вошло, вѣроятно, въ обычай относительно драмъ Эсхила, какъ можно видѣть изъ одного закона. Чтобы положить конецъ подобнымъ отношеніямъ къ драмамъ, по крайней мѣрѣ на городской сценѣ, изданъ былъ законъ Ликурга, опредѣлявшій, что должны быть изготовлены казенные экземпляры драмъ трехъ великихъ трагиковъ, и что протагонистъ долженъ режиссировать и играть только согласно съ текстомъ этого экземпляра.

Нечего говорить, что поэты занимали почетное положеніе въ обществѣ.

23. *Актеры.* 1) Въ положеніи актеровъ надо отмѣтить два совершенно различные періода: ранній—до Эсхила, когда поэты сами выступали въ качествѣ протагонистовъ, и позднѣйшій, когда этого не было. Въ первый періодъ актеры, исполнявшіе второстепенныя роли, были не что иное, какъ помощники поэта, слѣдовательно, стояли въ зависимости отъ него; вѣроятно, они получали отъ него и жалованье. Первый, кто привлекъ къ дѣлу дѣйствительнаго актера какъ помощника, былъ Эсхилъ: до него всѣ роли исполнялись самимъ поэтомъ. Такъ разсказываетъ, по крайней мѣрѣ, Аристотель, и мы должны принять это извѣстіе, хотя оно чрезвычайно невѣроятно. Позднѣе Эсхилъ имѣлъ двухъ помощниковъ, можетъ быть, по прецеденту Софокла, который, кажется, добился нововведенія, чтобы государство давало поэту трехъ актеровъ.

2) Во второй періодъ, о которомъ только мы и знаемъ нѣсколько достовѣрнѣе, актеры получили бо́льшую самостоятельность и значеніе. Прежде только помощники поэта, они стали теперь независимы отъ него, образовали

собой труппу съ протагонистомъ во главѣ и заключали съ государствомъ договоры. Государство ввело для нихъ состязаніе и именно 456 или 457 г. для трагическихъ игръ — въ великіе Діонисіи, которому соотвѣтствовало состязаніе въ комическихъ играхъ въ Лenеи; государство платило имъ жалованье и указывало ихъ поэтамъ Но это не было введено однимъ актомъ. Эсхилъ по крайней мѣрѣ не могъ получать протагониста съ его товарищами отъ государства, такъ какъ онъ самъ игралъ главныя роли и, по біографіи, бралъ себѣ въ помощники Клеандра и Минниска. Извѣстіе Истра о томъ, что Софоклъ писалъ піесы, примѣняясь къ характерамъ актеровъ (προς τὰς φύσεις αὐτῶν γράψαι), можетъ указывать на переходное время.

3) Протагонистъ былъ теперь нѣкотораго рода антрепренеръ, обязывавшійся съ двумя помощниками предъ государствомъ выполнить всѣ роли въ одной или нѣсколькихъ піесахъ со включеніемъ и женскихъ ролей за извѣстный гонораръ. Если онъ не являлся въ назначенное время, что начало случаться только къ

концу четвертаго вѣка, то онъ подвергался наказанію. (Plut. Alex. 29). Онъ самъ платилъ жалованье своимъ помощникамъ и самъ, вѣроятно, выбиралъ ихъ. Литературные источники не говорятъ объ этомъ дальше демосѳеновскаго времени, но надписи позволяютъ заключать объ этомъ и за границами этой эпохи. Размѣръ гонорара, получаемаго имъ и за себя и за своихъ помощниковъ, неизвѣстенъ для цвѣтущаго времени Аѳинъ. Побѣдившій протагонистъ получаетъ кромѣ того награду, размѣръ которой тоже неизвѣстенъ, и рекомендацію для слѣдующаго состязательства.

4) О допущеніи и раздѣленіи протагонистовъ по поэтамъ мы имѣемъ только неудовлетворительныя лексикографическія примѣчанія, которыя мы должны отнести къ V ст., такъ какъ они не знаютъ еще о состязаніи пяти комическихъ поэтовъ. Судя по нимъ, протагонисты, которые желали участвовать въ игрѣ, заявляютъ объ этомъ архонту. Безъ сомнѣнія, архонтъ имѣлъ право отказать, что, вѣроятно, и случалось въ виду неспособностей претендента. Изъ допущенныхъ соискателей

выбирается по жребію извѣстное число и предоставляется поэтамъ для разучиванія піесъ. Пока піесы поэта исполнялись однимъ протагонистомъ, число протагонистовъ было равно числу поэтовъ. При распредѣленіи протагонистовъ возможны два случая: или взявшій первый жребій протагонистъ служилъ взявшему первый жребій поэту и т. д., или поэты выбирали себѣ по порядку, установленному жребіемъ, по одному изъ выбранныхъ жребіемъ протагонистовъ. Когда въ послѣдующее время, при трагическомъ состязаніи, каждый протагонистъ игралъ только въ одной піесѣ каждаго поэта, то положеніе дѣлъ должно было измѣниться. Въ 341 г. порядокъ былъ слѣдующій: каждый протагонистъ изъ трехъ трилогій, исполняемыхъ каждый день, игралъ разъ въ первой піесѣ, другой разъ — во второй, и т. д. Число протагонистовъ, прежде равное числу поэтовъ, было теперь въ трагическомъ состязаніи поставлено въ зависимости отъ числа выставленныхъ на состязаніе піесъ. Слѣдовательно, если каждымъ изъ трехъ поэтовъ было поставлено по двѣ піесы, какъ это

было 340 г., то и протагонистовъ было два.

5) Нѣкоторымъ протагонистамъ даны были извѣстныя преимущества. Такъ, изъ того-же источника мы можемъ заключить, что тотъ протагонистъ, который получилъ награду, освобождался въ ближайшій годъ отъ жеребьевки при допущеніи; это право создалъ, кажется, Ликургъ преимущественно для комическихъ протагонистовъ. По Плутарху, въ болѣе раннія времена за мѣсяцъ до великихъ Діонисіевъ происходило состязаніе комическихъ протагонистовъ, при чемъ дѣло шло только о чисто-актерскихъ способностяхъ и игрѣ нѣкоторыхъ ролей и, вѣроятно, имѣло цѣлью показать архонту способности предлагающихъ себя протагонистовъ. Это состязаніе прекратилось, но было снова введено Ликургомъ, при томъ съ нововведеніемъ, что побѣдившій протагонистъ получаетъ непосредственно право участвовать въ состязаніи въ великіе Діонисіи. Кажется, введено было и чисто-актерское состязаніе трагическихъ протагонистовъ, но съ такимъ-ли правомъ для побѣдителя, нельзя сказать.

6) Такъ какъ государственныя учрежденія суть выраженія народной воли, то не можетъ быть сомнѣнія, что учрежденія, имѣющія въ виду удобства актеровъ, есть слѣдствіе ихъ уваженія въ народѣ. И это уваженіе съ теченіемъ времени еще болѣе усилилось, такъ что актеры съ точки зрѣнія международнаго права сдѣлались неприкосновенными и во время войнъ ими пользовались въ качествѣ пословъ, напр., Неоптолемъ (Dem. de f. l. 315, de pace 6). Ихъ свободная жизнь, находя порицанія, не наносила все-таки вреда ихъ уваженію (Dem. de cor. 262).

24. *Остальныя лица, участвующія въ игрѣ.* Драматическіе хоревты, флейтисты и помощники, нанимаемые хорегомъ, не стояли къ государству ни въ какомъ договорномъ отношеніи. Для репетицій и исполненія піесъ необходимо было, чтобы всѣ актеры не отвлекались другими обязанностями; поэтому хоревты, къ которымъ должно причислить музыкантовъ и помощниковъ актеровъ, были освобождены отъ военной службы (Dem. Mid.

15. Boeot. de nom. 16) [1]). И какъ лирическій хоръ, драматическій считался тоже священнымъ.

25. *Діонисовы артисты.* 1) Блескъ сценическихъ игръ въ Аѳинахъ дѣйствовалъ опредѣляющимъ образомъ на остальныя государства. Діонисіи и другіе праздники повсюду справлялись драматическими играми. Въ Сиракузахъ игралъ свои піесы Эсхилъ, въ Македоніи — Еврипидъ. Филиппъ, Александръ и его преемники были ревностными покровителями сценическаго искусства, и греческіе города не оставались сзади нихъ. Всюду были построены театры, и появились артисты; съ теченіемъ времени они получили стройную организацію. Существовали тѣсно сплоченныя общества (σύνοδοι) артистовъ, которые называли себя „діонисовыми артистами" (οἱ περὶ τον Διόνυσον τεχνῖται). По надписямъ извѣстны общества въ Аѳинахъ, Аргосѣ, Теосѣ.

2) Въ Аѳинахъ еще Софоклъ основалъ художественное общество, имѣвшее, вѣроятно,

---

1) Объ этомъ можно заключить изъ аналогіи съ лирическимъ хоромъ.

своею цѣлью развитіе сценическаго искусства, но оно не было товариществомъ въ позднѣйшемъ значеніи. Когда и какъ появилось новое общество въ Аѳинахъ, источниками не передано; но Аристотель упоминаетъ о Діонисовыхъ артистахъ (Probl. 30, 10), и изъ первой половины третьяго столѣтія существуетъ амфиктіоново постановленіе (C. I A. II 551), касающееся аѳинскаго товарищества. Поэтому очевидно, что учрежденіе агоноѳезіи (§ 21) и основаніе діонисова общества не отстоятъ другъ отъ друга на большое пространство времени. Во всякомъ случаѣ въ III ст. отношенія артистовъ къ государству были совершенно иныя, чѣмъ въ прежнее время. Подробностей, конечно, мы не знаемъ.

3) Діонисовы общества были государствомъ признанныя товарищества съ правомъ юридической личности и другихъ преимуществъ. Государство давало это имъ тѣмъ охотнѣе, чѣмъ главная цѣль общества была священнѣе, именно почитаніе спеціально Діониса, но также и другихъ боговъ. Рядомъ съ этимъ преслѣдовали они, естественно, и свои корпораціонные

интересы: такъ вѣроятно они стремились и достигли, кромѣ увеличенія доходовъ, образованія и дальнѣйшаго развитія въ особыхъ школахъ, и создали родину для странствующихъ актеровъ. Членами товарищества были мужчины и притомъ свободные. Однако товарищества составлялись не только изъ сценическихъ исполнителей, тамъ были и поэты и разнаго рода служители искусства: рапсоды, киѳареды, авледы, киѳаристы и др. Это было потому, что Діонисовы общества брали на себя не только сценическія исполненія, но и исполненія, относящіяся ко всѣмъ видамъ искусствъ. Хоры выбирались всѣ или отчасти изъ гражданъ города, въ которомъ играли товарищества. Во главѣ стоялъ ἱερεύς, избираемый на годъ, избраніе могло снова повториться; рядомъ съ нимъ стояли казначеи (ἐπιμελητής, ταμίας) и другіе чиновники. Договоры заключались чрезъ посредство особо назначаемыхъ для того членовъ (ἐργολάβοι); въ чужихъ государствахъ были у нихъ агенты (πρόξενοι). Естественно, что такъ организованныя общества пользовались уваженіемъ и

отдѣльнымъ членамъ оказывались почести; но ихъ нравственность была и оставалась предосудительной.

26. *Судьи.* 1) Драматическія состязанія нужно отличать отъ состязаній лирическихъ. Достовѣрнаго о драматическихъ состязаніяхъ мы знаемъ мало. Судьи (κριταί) въ драматическихъ состязаніяхъ выбирались по жребію, непосредственно передъ игрой. Спеціально о комическихъ состязаніяхъ разсказывается, что тамъ участвовало пять судей. (Zenob. cent. 3, 64. Hes πέντε κριταί. Schol. Ar Av. 445), и что они писали свое мнѣніе на табличкахъ (Zen. l. c. Aelin. V, H. 2, 13). О трагическихъ состязаніяхъ немного разсказываетъ Плутархъ (Cim. 8). Правда, его данныя возбуждаютъ сомнѣнія, но въ главныхъ чертахъ ихъ нельзя отвергать. Онъ разсказываетъ о первомъ представленіи Софокла, о его состязаніи съ Эсхиломъ. Была сильная партійная борьба за и противъ молодого поэта. Архонтъ не выбралъ судей по жребію, а назначилъ вмѣсто того 10-ти стратегамъ высказать свое мнѣніе, вѣроятно, въ виду уваженія, которымъ пользовались они, а

не потому, что они были представителями филъ. Этотъ исключительный случай ничего не говоритъ за число трагическихъ судей. Можетъ быть ихъ было - 10, можетъ быть — 5, какъ и комическихъ.

2) Задача судей была—высказать свое мнѣніе безпристрастно о всемъ исполненіи. Постановка была главнымъ обстоятельствомъ при рѣшеніи, но принималась во вниманіе и композиція. По Эліану судьи писали только имя поэта, котораго они считали побѣдителемъ, но не имя хорега. Какъ опредѣлялось второе, третье и т. д. мѣсто, неизвѣстно. Неизвѣстно также и опредѣленіе относительно протагонистовъ.

27. *Зрители.* 1) Посѣщать Діонисовъ театръ имѣли право: граждане, метойки, иностранцы; рабы только въ качествѣ провожатыхъ. Имѣли-ли доступъ въ театръ женщины и дѣти, вопросъ - до сихъ поръ нерѣшенный. Кажется, что въ V и IV вв. женщины и дѣти не имѣли права посѣщать комическія представленія, но посѣщали вѣроятно трагическія (Plat. Leg. II 658 C). Это подтверждаютъ, или покрайней мѣрѣ не противорѣчатъ этому ко-

медіи Аристофана (Pax. 50 sq. 765 sq. Av. 793 sq.). Однако вопросъ о правѣ имѣетъ мало значенія для сценической науки: фактъ тотъ, что въ это время женщины и дѣти обыкновенно не присутствовали при драматическихъ представленіяхъ въ городѣ. Хотя и нѣтъ по этому поводу показаній относительно трагическихъ представленій, но это видно изъ величины города и театра. Въ началѣ Пелопонезской войны въ Аттикѣ было, со включеніемъ 17-тилѣтнихъ и всадниковъ, безъ всякаго сомнѣнія, свыше 30000 чел. и почти столько-же метойковъ. При любви къ сценическимъ играмъ ихъ посѣщала бо́льшая часть жителей и иностранцы. Но театръ вмѣщалъ только 27,500 зрителей. Такимъ образомъ для женщинъ и дѣтей не было мѣста. Позднѣе это, конечно, измѣнилось.

2) Сообразно съ цѣлями сценическаго исполненія, какъ богослуженія, надо ожидать, что въ этомъ принимала участіе вся община, поскольку она имѣла на то права или было ей возможно, безъ платы за входъ. Но такъ было только въ началѣ, во время Пизистратидовъ.

Когда и почему государство лишило зрителей свободнаго входа, неизвѣстно. Соотвѣтствовало нѣкоторымъ образомъ существу вещей, что Периклъ ввелъ раздачу денегъ за входъ. Предполагаютъ, что платилось 2 обола за три дня. Если это правильно, то здѣсь должно разумѣть трагическую игру. Но противъ этого предположенія возникаютъ сомнѣнія, излагать которыя здѣсь неумѣстно.

3) Отъ платы за входъ освобождены были только тѣ, которымъ государство давало почетныя мѣста. Было два рода мѣстъ: почетныя и обыкновенныя. Къ почетнымъ мѣстамъ принадлежали нижніе ряды (προεδρία Pollux 8, 121, 133. Phot. Suid. πρόεδροι): это были мѣста жрецовъ, архонтовъ, чиновниковъ культа. Такъ говорятъ надписи, идущія изъ императорскаго времени (C. J. A. III, 240, sq.); такъ, вѣроятно, было и прежде. Къ концу IV ст. почетныя мѣста получили блюстители законовъ (νομόφυλακες), жрицы, конечно, съ того только времени, когда женщины стали посѣщать театръ. Мѣста для женщинъ были устроены выше: доказательство, что

онѣ позднѣе получили доступъ въ театръ. На эти почетныя мѣста уполномочивала должность; но были и такія почетныя мѣста, которыя давались иногда за особыя услуги: полководцамъ, благодѣтелямъ, сиротамъ павшихъ воиновъ, эфебамъ, чужеземнымъ посламъ, купцамъ, но ихъ положеніе въ театрѣ неизвѣстно. О размѣщеніи остальныхъ зрителей мы знаемъ очень мало. Мы знаемъ только, что полководцы сидѣли вмѣстѣ (Theophr. Char. 5), что были особыя мѣста для эфебовъ и для совѣта (ἐφηβικόν, βουλευτικόν Sch. Ar Av. 794. Poll. 4, 122). Изъ этого слѣдуетъ, что размѣщеніе по филамъ, о которомъ можно предполагать, наступило только позднѣе (§ 48). Если законъ Фиромаха (Sch. Ar. Eccl. 22), относящійся къ неизвѣстному времени, имѣлъ въ виду театръ, то по этому закону женщины сидѣли отдѣльно отъ мужчинъ, и гетеры — отдѣльно отъ гражданокъ. Прежде этого не было; Лукіанъ говоритъ, что и позднѣе не было этого раздѣленія. Иностранцы также сидѣли не отдѣльно (Ar. Pax. 45. Dem. de cor. 28. Theoph. Char. 9). При размѣщеніи по мѣстамъ участвовали,

вѣроятно, театральные служители. Иныя мѣста, напр., при входѣ, не должны были быть занимаемы, ибо тамъ, вѣроятно, были кассы. Къ концу представленія, кажется, не обращали вниманія на плату денегъ. Къ чему служили свинцовые театральные билеты, неясно; остальные билеты были, вѣроятно, для легитимаціи проэдристовъ.

4) Живое участіе аѳинянъ въ этомъ лучше всего доказывается порядкомъ праздника: едва-ли найдутся зрители, которые просидѣли-бы цѣлые дни въ театрѣ. Ѳеопомпъ неправильно упрекаетъ аѳинянъ въ ихъ пристрастіи къ театру (Just. 17, 9), ибо сравнительно съ другими народами эллины, и особенно аѳиняне, обнаружили въ справленіи праздниковъ благородный вкусъ, не поддавшійся вполнѣ, въ періодъ упадка, азіатскому и римскому вліянію. Въ уваженіи къ сценическому искусству аѳиняне остались непревзойденными. Въ почетѣ, который оказывали они великому трагику (§ 22), они почтили самихъ себя. И вполнѣ правъ Лессингъ, говоря въ „Гамбургской Дра-

матургіи": „были только Аѳины, и останутся только Аѳины".

С. Остальныя подробности.

28. *Попеченіе о средствахъ.* 1) Лежало въ природѣ вещей, чтобы государство заботилось о сооруженіи необходимыхъ зданій и объ ихъ содержаніи. Что касается театральныхъ зданій, то государственная забота о нихъ доказывается отчасти исторіей Діонисова театра въ Аѳинахъ и отдачей на откупъ пирейскаго театра (C. J. A. II 573). На этомъ основаніи мы должны предполагать, что до постройки постояннаго театра подмостки (ἴκρια) для исполнителей и зрителей воздвигались на издержки государства. Но это послѣднее скоро прекратилось, вѣроятно, послѣ 500 и до 472 г. Послѣ того какъ подмостки обрушились, театръ перенесли къ крѣпостной скалѣ и при помощи ея устроили менѣе опасное мѣсто для помѣщенія зрителей и сравнительно прочную сцену. Мы не обязаны предполагать, что театръ весь или отчасти былъ каменный, такъ какъ слова Свиды (ᾠκοδομήθη) не указываютъ

безусловно на это Въ періодъ финансоваго управленія оратора Ликурга былъ достроенъ театръ на государственный счетъ. За исключеніемъ сцены перемѣнъ въ немъ никогда не производилось.

2) Вѣроятно, на государственный счетъ выстроены были и остальные театры Аттики; касательно пирейскаго, по крайней мѣрѣ, объ этомъ можно заключать съ достовѣрностью изъ отдачи его на откупъ. Государственной постройкой былъ такъ называемый Перикловъ Одейонъ, гдѣ происходили генеральныя репетиціи Таковыми были, наконецъ, нѣсколько зданій, стоявщихъ въ извѣстныхъ отношеніяхъ къ сценѣ: зданіе совѣта діонисовыхъ артистовъ (τῶν τεχνιτῶν βουλευτήριον), ихъ святилище (τέμενος τῶν τεχν.) и домъ для репетиціи (Μελιτέων οἶκος), но объ ихъ владѣтеляхъ и строителяхъ нѣтъ достовѣрныхъ данныхъ. Только въ періодъ упадка, когда чужеземные меценаты обратили на Аѳины свою благосклонность, были выстраиваемы на чужія средства общественныя зданія съ художественными цѣлями. Сгорѣвшій во время сулловскихъ войнъ

Одейонъ былъ снова выстроенъ Аріобарзаномъ II Каппадокійскимъ (ум. 52 до Р. Хр.). На томъ-же мѣстѣ около 170 г. по Р. Хр. Геродъ Аттикъ возстановилъ лежавшій въ развалинахъ Одейонъ. Агриппа, зять Августа, выстроилъ въ Керамикѣ Агриппейонъ, который Филостратъ называетъ театромъ, но который едва-ли былъ дѣйствительно театръ. (Philostr. Vit. Soph. 2, 5, 3; ср. 2, 8, 2).

3) Управленіе театромъ въ Пиреѣ сдавалось на откупъ, безъ сомнѣнія также и въ Аѳинахъ. (Ср. C. J. A. II 164, 32 и Dem. de cor. 28). Откупщикъ (θεατρώνης, αρχιτέκτων) принималъ на себя поправку театра и, вѣроятно, всѣхъ театральныхъ принадлежностей, и платилъ извѣстную сумму государству. За это онъ получалъ право брать въ свою пользу деньги за входъ; за особо-почетныхъ гостей государство, кажется, платило ему. (Dem. de cor. 28). Извѣстный намъ пирейскій договоръ былъ заключенъ съ четырьмя откупщиками, заплатившими 3300 др. О декораціяхъ, костюмахъ, жалованьѣ машинистамъ и другимъ служащимъ нѣтъ извѣстій. Возможно, что это

лежало на откупщикахъ, но, можетъ быть, здѣсь обязаны были принимать участіе и хореги (παρασκευή Plut. Dem. 29).

29. *Издержки.* 1) Какъ велика была сумма, которую тратило государство изъ казны на жертвоприношенія, на награды побѣдителямъ, гонораръ поэтамъ и актерамъ, неизвѣстно. Издержки хореговъ были неопредѣленны: это зависѣло отъ щедрости каждаго, въ общемъ онѣ были сравнительно незначительны. (§ 20 Lys. 21, 1 sq.). Такъ какъ неизвѣстна величина суммы, платимой государству откупщиками, то нельзя опредѣлить и суммы, остававшейся имъ за трудъ.

2) Въ демосѳеновское время и, безъ сомнѣнія, также и раньше деньги для уплаты за входъ въ театръ (θεωρικόν) получали только тѣ граждане, которые были внесены въ гражданскіе списки демовъ (ληξιαρχικὰ γραμματεῖα), и только тогда, если они являлись лично за полученіемъ ихъ. Это введено было, по Плутарху, Перикломъ. Сначала выдача была только въ сценическіе праздники, позднѣе и въ другіе праздники для какого-

угодно употребленія (Dem. in Leoch. 37. Ol. I, 20). Пусть говорятъ что угодно, но вполнѣ освободить Перикла отъ обвиненій невозможно Сущность празднованія требовала совершенно уничтожить деньги за входъ. Если хотѣли оградить посѣщеніе театра со стороны метойковъ и женщинъ, чтобы сохранить мѣста для гражданъ, то достаточно было потребовать платы отъ тѣхъ и, наоборотъ, законнымъ гражданамъ предоставить безплатный входъ. Но то, чтобы театральныя деньги выдавались всѣмъ гражданамъ безъ исключенія и даже тѣмъ, которые не хотѣли или не могли посѣщать театръ, а только брали деньги (а такихъ было много), этого въ сущности не позволялось и было началомъ паденія въ аѳинскихъ финансахъ.

30. *Правовая защита.* По окончаніи великаго Діонисова праздника, въ театрѣ собиралось народное собраніе, предметомъ котораго были дѣла предшествующаго праздника. Здѣсь рѣшали не только о наградахъ, но и о жалобахъ касательно оскорбленія праздника. Здѣсь мог-

ли разбираться жалобы противъ архонта (Dem. Mid. 9); но и противъ-ли судей состязанія и поэтовъ, сомнительно.

---

3. ГОСУДАРСТВЕННО-ОБЩЕСТЬЕННЫЯ ОСНОВЫ РИМСКИХЪ СЦЕНИЧЕСКИХЪ ИГРЪ.

А. Общее.

31. *Поводъ, виды.* 1) Какъ аттическія, такъ и римскія сценическія игры были представленіемъ драматическихъ произведеній, совершавшихся въ непокрытомъ театрѣ съ болѣе или менѣе религіозными причинами; но онѣ отличались отъ аттическихъ игръ во многихъ отношеніяхъ.

2) Прежде всего, онѣ были установлены не въ честь Діониса, какъ въ Аѳинахъ, да вообще и не въ честь отдѣльнаго бога, но служили для справленія различныхъ религіозныхъ торжествъ (§ 32), а въ императорское время только для празднованія радостныхъ случаевъ. О Діонисѣ напоминалъ въ римской сценѣ толь-

ко алтарь этого бога, который стоялъ, вѣроятно, на сценѣ рядомъ съ алтаремъ почитаемаго въ данномъ случаѣ божества (§ 53).

3) Далѣе въ Римѣ, какъ и въ Аѳинахъ, были постоянные праздники, справляемые сценическими играми (ludi annui); кромѣ нихъ были чрезвычайные праздники, не повторяющіеся ежегодно, какихъ не было въ Аѳинахъ. Они назначались, вслѣдствіе обѣтовъ, особенно въ военное время (ludi votivi), при освященіи общественныхъ зданій, напримѣръ, храмовъ (Plaut. Pseud. didasc.), особенно театровъ, далѣе при тріумфахъ и, наконецъ, въ юбилейный праздникъ (ludi saeculares).

4) Такія чрезвычайныя игры давались въ Римѣ и частными лицами (ludi privati въ прот. publici), тогда какъ въ Аѳинахъ игры давались только государствомъ. Но и частныя игры шли не безъ участія государства. Именно, государство давало лицамъ, ставящимъ частныя игры, такое-же право на ликторовъ и магистратскую тогу (toga praetexta), какое имѣли лица, дающія общественныя игры; кромѣ того оно требовало, чтобы лица не-сенаторы спросили предва-

рительно разрѣшенія у сената (Dio. Cass. 60, 23). Частныя игры давались преимущественно при похоронахъ (ludi funebres), какъ указываютъ намъ дидаскаліи къ Теренцію, въ императорское время — при радостныхъ случаяхъ.

5) Какъ поводы, такъ и виды сценическихъ игръ въ Римѣ были разнообразнѣе, чѣмъ въ Аѳинахъ. Правда, оба главные вида, трагедія и комедія, были въ общемъ тѣ-же. Но виды, на которые распадался каждый изъ нихъ, различаются болѣе по внѣшности, смотря потому, примыкаетъ-ли авторъ больше къ греческимъ образцамъ (fabula crepidata и palliata) или пользовался свободнѣе римскимъ матеріаломъ (fabula praetexta и togata). Относительно исполненія между древнегреческимъ и римскимъ главными видами можно отмѣтить одну только существенную разницу: въ римской драмѣ хоръ былъ исключенъ, или по крайней мѣрѣ численность и дѣятельность его значительно ограничены, напротивъ дѣятельность другихъ исполнителей увеличена (§ 38); однако это уже существовало въ новоаттическое время, когда именно и заимствовали римляне.

Но прибавленій и второстепенныхъ видовъ въ Римѣ было больше, чѣмъ въ Аѳинахъ.

6) Какъ въ Аѳинахъ долгое время сатирическая піеса, или четвертая драма слѣдовала за трагической піесой, имѣя болѣе веселое содержаніе, такъ и въ Римѣ были въ такомъже употребленіи *ателланы*, небольшая шутка съ постоянными ролями (Pappus, Bucco, Maccus, Dossenus), которая могла играться и самостоятельно. Она заимствована изъ кампанскаго города Atella и была сначала импровизаціей римской молодежи въ маскахъ—обычай, продолжавшійся, можетъ быть, еще и тогда, когда ателланы сдѣлались предметомъ поэтическаго искусства и исполнялись актерами.

7) Въ эпоху Цицерона (ad fam. 9, 16) ателланы были вытѣснены *мимомъ*, бывшимъ латинскаго происхожденія и вполнѣ отодвинувшимъ собою въ императорское время всѣ драматическіе виды—одно изъ доказательствъ наступленія огрубѣнія вкусовъ римлянъ, ибо мимъ былъ не что иное какъ фарсъ. Въ сценическо-техническомъ отношеніи онъ отличался отъ остальныхъ видовъ особенно тѣмъ, что

женскія роли исполнялись въ немъ не мужчинами, а женщинами, и что актеры выходили безъ комической обуви (soccus) и безъ масокъ, очевидно для того, чтобы ничто не мѣшало мимикѣ, главной части игры. Дальнѣйшими особенностями были дурацкіе костюмы (centunculus, ricinium, phallus) и дѣйствіе актеровъ на передней части сцены, которую сзади замыкалъ занавѣсъ (siparium).

8) Вкратцѣ надо вспомнить и о балетныхъ исполненіяхъ, которыя въ императорское время достигли полнаго развитія. *Пантомимъ* былъ драматическій танецъ одного танцора, изображавшаго различныя роли; ситуаціи изображались мимически, а хоръ пѣлъ подъ аккомпанементъ музыки. Болѣе балетный характеръ носилъ *пиррихій*, исполнявшійся нѣсколькими танцовщиками и танцовщицами.

32. *Время празднованія.* 1) Изъ римскихъ ежегодныхъ праздниковъ для исторіи сцены важны четыре, потому что въ нихъ впервые возникли и ежегодно справлялись собственносценическія игры: Мегалесіи — въ апрѣлѣ, Апол-

линаріи—въ іюлѣ, Римскій праздникъ—въ сентябрѣ, и Плебейскій праздникъ — въ ноябрѣ.

2) Древнѣйшимъ и главнымъ праздникомъ, справляемымъ въ честь Юпитера, былъ *Римскій праздникъ* (ludi Romani, онъ называется иногда ludi magni или maximi, но въ такомъ случаѣ его надо отличать отъ такъ же называемыхъ иногда ludi votivi). Въ этотъ праздникъ впервые установлены были сценическія игры. Сначала, конечно, 390—364 г., это были исполненія этрусскихъ пантомимовъ; собственно сценическія игры начались только тогда, когда 514 | 240 г. Ливій Андроникъ поставилъ на сцену трагедію и комедію (Liv. 7, 2)

3) *Плебейскій* праздникъ (ludi plebeii) справлялся уже драматическими играми 554 | 200 г, какъ видно изъ Дидаскалій къ Stichus Плавта.

4) Въ концѣ третьяго столѣтія въ Римѣ введены были два новые культа: культъ Аполлона 542 | 212 г. и культъ Фригійской Матери 550 | 204 г. *Аполлинаріи* (ludi Apollinares) были съ самаго начала сценическимъ праздникомъ. Только самые первые года онъ возобновлялся ежегодно особымъ постановленіемъ,

а съ 346 | 208 г. онъ сдѣлался ежегоднымъ регулярнымъ праздникомъ.

5) Напротивъ *Мегалесіи*, или праздникъ Великой Матери (ludi Megalenses, μεγάλη) сдѣлались сценическими только спустя нѣсколько лѣтъ, именно 560 | 194 г. (Liv. 34, 54).

6) Кромѣ чрезвычайныхъ праздничныхъ игръ, только вышеназванные четыре справлялись въ республиканское время собственно сценическими играми, ибо для праздника Флоры въ апрѣлѣ-маѣ (ludi Florales) доказанъ только мимъ (Arnob. 3, 23. 7, 33), а сценическія игры въ праздникъ Цереры въ апрѣлѣ (ludi Ceriales) упоминаются только въ императорское время. (Tac. Hist. 2, 55. Juv. 14, 262). Онѣ продолжались до поздняго времени императорской эпохи: онѣ называются еще въ календарѣ Филокала 354 г. (C. J. L. I p. 332 sq.).

7) Со времени Суллы, Цезаря, Августа наступило увеличеніе числа праздниковъ, справляемыхъ играми. Какъ сценическій праздникъ императорскаго времени упоминается праздникъ Цереры, и установленныя Ливіей въ честь Августа дворцовыя сценическія игры (ludi Pala-

tini). Послѣднія заняли между сценическими праздниками римлянъ особое положеніе: повторяясь ежегодно, онѣ были частными императорскими играми передъ ограниченнымъ кругомъ зрителей. (C. J. L. 1 p. 385).

33. *Мѣсто празднованія.* 1) Отношеніе между мѣстомъ игръ и мѣстомъ почитанія празднуемаго божества заслуживаетъ изслѣдованія. По извѣстнымъ до сихъ поръ источникамъ не можетъ быть сомнѣнія, что сначала сценическія игры происходили или какъ въ Аѳинахъ, вблизи святилища празднуемаго божества, или при похоронахъ—на форумѣ.

2) Но это, какъ кажется, измѣнилось, когда выстроены были три каменные театра 699 | 55 г.—741 | 13 г. Неизвѣстно, въ одномъ-ли, или во всѣхъ одновременно шли представленія во время праздниковъ. Кромѣ каменныхъ было еще воздвигаемо множество деревянныхъ театровъ, въ различныхъ частяхъ города.

34) *Порядокъ празднованія.* 1) Цирковыя игры служили сначала для справленія Римскаго праздника; онѣ существовали пока существовало римское государство. Когда приняты были сце-

ническія игры, то многіе праздники состояли изъ двухъ частей; окончаніемъ служили обыкновенно цирковыя игры. Римскій праздникъ справлялся сначала цирковыми играми, позднѣе - и сценическими; такъ-же, вѣроятно, справлялся и Плебейскій праздникъ. Наоборотъ, кажется, было при праздникѣ Аполлона и Матери боговъ. Первое справленіе Аполлинарій продолжалось только одинъ день и состояло въ сценическихъ играхъ; о цирковыхъ играхъ въ Мегалезіи Цицеронъ, по крайней мѣрѣ, не упоминаетъ (однако ср. C. J. L. I p. 391). Какъ эти ежегодные праздники, такъ и другіе чрезвычайные праздники, справляемые сценическими играми, состояли, кажется, тоже изъ двухъ частей. Не справлялись цирковыми играми, насколько мы знаемъ, юбилейный праздникъ (ludi saeculares) *), частныя императорскія игры и вообще, можетъ быть, всѣ или большая часть частныхъ игръ.

---

*) Однако, относительно императорскаго времени см. Tac. Annal. XI, 11; Suet. Dom. IV; Pauly Realenc. т. IV, стр. 1218, Lübker, „Игры“.

Прим. перев.

2) Общая продолжительность всѣхъ игръ была различна въ различныя времена: сначала большею частію онѣ были однодневны, съ теченіемъ времени онѣ увеличились на 8 — 14 дней и болѣе, а въ позднѣйшее время снова сдѣлались короче. Какъ общая продолжительность увеличивала или уменьшала продолжительность чисто-сценической части, мы знаемъ объ этомъ очень мало. Римскій праздникъ продолжался 563 | 191—583 | 171 г. 10 дней, передъ смертью Цезаря — 15, потомъ — 16; въ 354 г.—только 4 дня. Болѣе одного дня продолжались Плебейскія игры уже 547 | 207 г. (Liv. 28, 10), въ началѣ императорскаго времени — 14 дней; въ 354 г. — только 5 дней. Аполлинаріи сначала продолжались только одинъ день, но 564 | 190 г. они справлялись 11 — 13 іюля (Liv. 37, 4), позднѣе — 8 дней. Такъ-же расширялись и Мегалезіи; достовѣрно мы знаемъ только изъ календаря императорскаго времени, что они продолжались 4—10 апр. (Праздникъ Цереры продолжался 8 дней; праздникъ Флоры—6, позднѣе—4 дня). Чрезвычайные государственные праздники,

справляемые сценическими играми, по продолжительности были одинаковы съ ординарными; но юбилейный праздникъ продолжался всегда только 3 дня, изъ которыхъ одинъ посвящался театральнымъ играмъ. Столько-же времени продолжались сначала частныя императорскія игры, позднѣе — 5 дней.

3) Увеличеніе числа праздничныхъ дней происходило по причинамъ, свойственнымъ только римлянамъ, именно, вслѣдствіе оскорбленій религіи (violata religio). Самый незначительный перерывъ или безпорядокъ уничтожалъ законную силу игръ. Чтобы поправить ошибку, нужно было обыкновенно повторить спутанную часть игры (одинъ день—ludi semel, diem unum instaurati; три дня—l. ter, per triduum inst.). Но могло случиться, что жрецы объявляли, что вся игра не имѣла законной силы: тогда она вся должна была быть повторена (ludi toti instaurati). Это полное повтореніе требовалось иногда даже нѣсколько разъ (ludi bis, quinquies toti inst.). Объявленія незаконности происходили, кажется, иногда намѣренно; впрочемъ, чаще при цирковыхъ играхъ,

чѣмъ при сценическихъ, какъ можно видѣть изъ того, что ограниченія Клавдія имѣли въ виду цирковыя игры (D. C. 60, 6).

4) Состязанія происходили и въ Римѣ, но мы знаемъ о нихъ чрезвычайно мало. О состязаніи актеровъ упоминается впервые въ прологахъ драмъ Плавта, написанныхъ тогда, когда въ половинѣ II в. его драмы были возобновлены на сценѣ. Можетъ быть, они введены были еше во время Плавта. О состязаніи поэтовъ мы можемъ только предполагать, ибо относящіяся сюда данныя имѣютъ двусмысленный характеръ, такъ что ничто не мѣшаетъ отвергать ихъ. Достовѣрно только то, что сначала требовалась только новая піеса, и что во времена Цицерона (de nat. deor. 1, 28) игра начиналась рано; но вопросъ о томъ, во время Плавта одна-ли только піеса игралась ежедневно, остается открытымъ.

В. Личныя отношенія.

35. *Руководители праздниковъ.* 1) Частными играми руководилъ устраивавшій ихъ; играми, поставленными государствомъ, руководили по-

стоянно чиновники (curatores ludorum). Но они не были, какъ аѳинскіе архонты, только руководителями праздниковъ, они вмѣстѣ съ тѣмъ и давали праздникъ, потому что имъ не доставало суммъ, выдаваемыхъ на это государствомъ Руководительство чрезвычайными государственными праздниками принадлежало консуламъ. Руководительство ежегодными сценическими праздниками до Августа принадлежало главнымъ образомъ эдиламъ: курульнымъ— въ Римскій праздникъ и въ Мегалезіи, плебейскимъ—въ Плебейскій праздникъ; Аполлинаріями завѣдывалъ городской преторъ. Въ 732—22 г. Августъ перенесъ руководительство этими играми на преторовъ.

2) На руководителѣ праздникомъ лежала обязанность подысканія пріобрѣтенія необходимаго произведенія, жалованье и надзоръ за актерами, устройство мѣста игры (до постройки каменнаго театра, а въ нѣкоторыхъ случаяхъ и послѣ этого), въ раннее время — заготовленіе костюмовъ. (Plaut. Pers. 159). Во время самаго представленія онъ наблюдалъ за порядкомъ при входѣ зрителей и во время хода

игры, и раздавалъ награды (Plaut. Pers. 37). Онъ имѣлъ при себѣ помощниковъ (dissignatores), наблюдавшихъ при содѣйствіи ликторовъ за занятіемъ мѣстъ зрителями.

3) Понятно, что лицо, дающее игры, должно было, при возрастающей роскоши, тратить средства, превосходившія выдаваемыя государствомъ суммы. Долги, вымогательства, матеріальное разстройство были слѣдствіемъ этого во II и еще болѣе въ I в. до Р. Хр. Зло продолжалось, хотя не такъ упорно, и въ императорское время, когда собственно сценическія игры уступили значеніе другимъ играмъ, особенно гладіаторскимъ, слѣдовательно, требовали сравнительно меньшихъ тратъ. Императоры неоднократно старались помочь этому, дѣлая ограниченія, выдавая чрезвычайныя пособія, хотя, кажется, безуспѣшно.

36. *Антрепренеры.* 1) Самую важную роль въ римскомъ сценическомъ дѣлѣ игралъ, безъ сомнѣнія, антрепренеръ, соотвѣтствующій нѣкоторымъ образомъ директору частныхъ театровъ нашего времени. Онъ стоялъ во главѣ общества актеровъ (grex, caterva), былъ его

директоромъ (dominus gregis) и въ то-же время главнымъ актеромъ (actor, actor primarum partium) и режиссеромъ. Изъ нихъ извѣстны намъ по игрѣ Плавтовыхъ и Теренціевыхъ піесъ: Т. Публилій Пелліонъ и Амбивій Турпіонъ (T. Publilius Pellio и Ambivius Turpio).

2) Антрепренеръ заключалъ контрактъ съ лицомъ, дающимъ игры, — сыграть со своей труппой одну или нѣсколько піесъ. Новизна и переработка піесы были сначала въ числѣ условій; выбрать и купить піесу было дѣломъ антрепренера. Покупкой пріобрѣталось полное право собственности, а не только право перваго исполненія на сценѣ. Выборъ принадлежалъ антрепренеру и тогда, когда, послѣ смерти Теренція, стали ставить на сцену старыя піесы (Cic. de off. 1, 31, 114). Если во время Цицерона цензоромъ драмъ былъ Сп. Мецій Тарпа (ad. div. 7, 1, 1), то можно заключить, что новыя драмы выбирались и оплачивались не антрепренеромъ, а дающимъ игры.

3) Условленную плату, величина которой неизвѣстна, антрепренеръ получалъ, вѣроятно, за себя и за труппу; во всякомъ случаѣ его

дѣятельность, какъ антрепренера, не отдѣлялась отъ его дѣятельности, какъ главнаго актера, но что она принималась въ разсчетъ, понятно само собой, и видно изъ того, что за неудачи въ исполненіи на него налагался штрафъ.

37. *Поэты.* 1) Значеніе поэта въ Римѣ было не такое, какъ въ Аѳинахъ. Онъ былъ только авторъ текста піесы (scriba), но не составлялъ ни музыки, ни орхестики. Далѣе, что очень важно, онъ не былъ режиссеромъ, какъ поэтъ въ Аѳинахъ; онъ, кажется, имѣлъ только отношеніе къ распредѣленію ролей (Ter. Haut. pr.).

2) Все, что требовалось отъ поэта, было только—доставка новаго или переработаннаго текста, къ которому прибавлялась музыка, написанная особымъ композиторомъ (modos facere, и modulari). По дидаскаліямъ видно, что для Плавта писалъ музыку рабъ Оппія—Marcipor, для Теренція—рабъ Клавдія—Flaccus. Цѣны, за которую поэтъ продавалъ свою собственность, мы ни откуда не можемъ узнать; 8000 сестерц., полученные Теренціемъ за два

исполненія Eunuchus, были не покупной суммой.

3) Полученіе вознагражденія вредило главнымъ образомъ уваженію поэтовъ, ибо въ Римѣ считалось безчестнымъ всякое полученіе денегъ за трудъ. Корпораціонное право, предоставленное вскорѣ поэтамъ вмѣстѣ съ актерами, ничего не измѣнило въ этомъ отношеніи. Такимъ образомъ вышло, что въ цвѣтущее время римской сцены сценическими поэтами были большею частію не-римляне, а люди изъ низшаго сословія—рабы, поденщики, школьные учителя: Ливій, Андроникъ, Эннiй, Плавтъ, Теренцій и др.

38. *Актеры.* 1) Труппа актеровъ не образовала товарищества по образцу общества діонисовыхъ артистовъ, извѣстнаго изъ Греціи. Общества римскихъ актеровъ отличаются отъ нихъ особенно тѣмъ, что они не преслѣдуютъ религіозныхъ цѣлей. Число членовъ и задача каждаго изъ нихъ точно неизвѣстны, однако мы можемъ предполагать, что каждая по крайней мѣрѣ труппа имѣла въ себѣ столько ординарныхъ членовъ, сколько нужно было для

исполненія драмы. Но для этого надобно было болѣе трехъ, какъ говоритъ Діомедъ (491,2 K) и какъ ясно можно видѣть изъ драмъ. Эти актеры должны были играть всѣ ординарныя роли за исключеніемъ мима, а также и женскія роли, ибо объ актрисахъ и притомъ комическихъ упоминается впервые только въ позднее время (Donat. Ter. And. 4,3). При этомъ труппа нуждалась въ пѣвцѣ (Liv. 7,2), флейтистѣ, нѣсколькихъ статистахъ и машинистахъ; послѣдніе могли, во всякомъ случаѣ, наниматься и лицомъ, дающимъ игры. Если труппа принимала на себя исполненіе трагедіи по греческому образцу, то она нуждалась кромѣ того и въ небольшомъ хорѣ.

2) О жалованьѣ актерамъ недостаточно извѣстно. То, что мы знаемъ, касается только одного изъ двухъ величайшихъ римскихъ актеровъ, Росція, но изъ этого нельзя вывести общаго правила. Ему готовы были платить значительныя суммы. Цицеронъ говоритъ (p. Roscio 8), что онъ могъ-бы заработать въ десять лѣтъ 6,000,000 сест., если-бы онъ не захотѣлъ работать безплатно. Но тутъ при-

нимается во вниманіе и прибыль антрепренера. Наградой при состязаніяхъ сначала служила пальма, позднѣе вѣнки (corollae) изъ золота и серебра (Varro L. L. 5, 178; Plin. N. H. 21, 5); въ императорское время—деньги. Какъ награды за заслуги, такъ за проступки слѣдовало наказаніе, и притомъ тѣлесное (qui deliquit, vapulabit: Plaut. Cist.). Право наказанія, данное чиновникамъ, простиралось даже и на время внѣ игры. Августъ или ограничилъ его временемъ игры (Suet. Aug. 15), или совсѣмъ уничтожилъ (Tac. An. 1, 77).

3) Актерское занятіе изъ-за платы, а не диллетантская игра, считалось, какъ и занятіе поэтовъ изъ-за платы, безчестіемъ. Поэтому актерами были главнымъ образомъ отпущенники или рабы. Послѣдніе получали образованіе съ дозволенія своихъ господъ и служили потомъ имъ въ прибыль (Cic. p. Rosc. 10 sq.). Въ правовомъ отношеніи ихъ положеніе всегда было низкимъ; но въ общественномъ отношеніи оно съ теченіемъ времени улучшилось, безъ сомнѣнія вслѣдствіе распространенія греческой цивилизаціи. Подъ вліяніемъ ея Сулла

состоялъ въ интимныхъ отношеніяхъ съ актерами (Plut. Sulla 36). Слава и богатство, пріобрѣтенныя Росціемъ и Эзопомъ, пріобрѣли уваженіе и къ ихъ искусству и къ ихъ товарищамъ. Подъему общественнаго положенія актеровъ много помогали позволеніе, данное знати Цезаремъ и позднѣйшими императорами, выступать на сценѣ въ качествѣ актеровъ (Suet. Caes. 39), и Августово ограниченіе наказанія; однако актеры не достигли такого значенія, какъ наѣздники и гладіаторы.

39. *Зрители.* Въ соотвѣтствіи идеѣ, посѣщеніе римскихъ сценическихъ игръ, за исключеніемъ, конечно, частныхъ императорскихъ, было безплатно во всякое время для всѣхъ членовъ общины, и женщинъ и мужчинъ. Рабы не имѣли права посѣщенія (Cic. de har. resp. 12, 26). Если однако въ императорское время они посѣщали театръ, то мы должны понимать это какъ противорѣчіе между нравами и правомъ. То же надо сказать и относительно иностранцевъ, проживающихъ въ Римѣ, разумѣется, за исключеніемъ послов и другихъ гостей, приглашенныхъ на игры сенатомъ.

2) Пока не было деревяннаго или каменнаго мѣста для зрителей, зрители стояли толпой, неотгороженными. Только 560 | 194 г. отгорожено было мѣсто для членовъ сената. Это мѣсто, т. е. такъ наз. орхестра, было удержано ими и въ позднѣйшихъ театрахъ; тамъ же помѣщались и гости государства. По примѣру сената, и всадническому сословію даны были особыя мѣста, именно первые четырнадцать рядовъ послѣ сенаторскихъ мѣстъ. Это было, можетъ быть, уже во время тріумфа Муммія надъ Греціей 609—145 г., во всякомъ случаѣ до театральнаго закона Росція (l. R. theatralis) 687—67 г., по которому они снова были отданы всадникамъ. При Августѣ былъ изданъ новый театральный законъ (l. Iulia theatralis), существовавшій долго. По этому закону сословія раздѣлялись такъ: низшіе классы получили верхніе ряды—самые отдаленные отъ сцены; женщины сидѣли отдѣльно отъ мужчинъ на самыхъ верхнихъ рядахъ (summa cavea). Упоминаются (Arn. 4, 55) почетныя мѣста для жрецовъ и чиновниковъ, но неизвѣстно, даны-ли они были имъ Авгу-

стомъ. Крайнія мѣста надъ входами въ орхестру занимали самыя почетныя лица; здѣсь сидѣли руководитель игръ и императоръ, весталки и императрица.

3) Первоначально господствовала полная свобода при занятіи мѣстъ; позднѣе порядкомъ при занятіи посѣтителями мѣстъ завѣдывали особыя лица. Въ императорское время введены были театральные билеты. Но неизвѣстно, служили-ли они для цѣлей болѣе легкаго отысканія мѣстъ или для легитимаціи, или для того и другого вмѣстѣ. Стѣсненій для публики, кажется, не было никакихъ: въ императорское время господствовала даже большая свобода, и театральная полиція вмѣшивалась только тогда, когда выраженія одобренія и неодобренія прерывали игру.

4) Заимствованныя изъ Греціи сценическія игры не нашли въ римскомъ обществѣ почвы, на которой онѣ могли-бы вполнѣ развиться. Сначала былъ недостатокъ не въ участіи, а въ удовлетворительной подготовкѣ; но когда наступила эта послѣдняя, исчезло въ нѣкоторомъ отношеніи участіе, ибо односторонній

вкусъ италиковъ въ отношеніи къ тому, что веселитъ зрѣніе и слухъ, далеко ушелъ впередъ въ Римѣ въ этой односторонности. Римлянъ привлекало не поэтическое произведеніе и исполненіе вмѣстѣ взятыя, а почти только послѣднее, не красота мысли, облеченной въ словѣ, а красота мимико-музыкальнаго элемента и пышность постановки. Но и этотъ односторонній интересъ былъ во всякомъ случаѣ чрезвычайно живъ. Вскорѣ послѣ того какъ введены были состязанія, образовались партіи, члены которыхъ агитировали весьма живо (Plaut. Amph. Prol. 54 sq.). Но что было естественнымъ успѣхомъ указаннаго вкуса, это —то̀, что съ теченіемъ времени предпочтеніе было отдано тѣмъ видамъ сценическихъ игръ, которыя мы не считаемъ за собственно-сценическія: миму, пантомиму, орхестическимъ представленіямъ.

С. Остальное.

40. *Попеченіе о средствахъ.* 1) Забота о театральномъ помѣщеніи была въ сущности дѣломъ чиновниковъ, руководящихъ играми, и

частныхъ лицъ, дающихъ игры, но государство долгое время налагало на нихъ стѣсненія. Оно относилось не дружелюбно къ развивающейся сценѣ и обнаруживало такой образъ мыслей особенно при постановкѣ театральныхъ зданій. Сначала сооружалось только самое необходимое для представленія — деревянная сцена, которая, какъ и позднѣйшіе деревянные театры, уничтожалась послѣ представленія. Мѣста для зрителей огорожены были, вѣроятно, только деревянной загородкой и не имѣли мѣстъ, во всякомъ случаѣ имѣли одно только возвышенное мѣсто для лица, руководящаго играми. Такъ было во время Плавта; единственное измѣненіе, наступившее 560 | 194 г., было отдѣленіе сенаторскихъ мѣстъ. Въ 575 | 179 г. былъ устроенъ театръ по греческому образцу (theatrum et proscaenium), но вскорѣ былъ сломанъ. Только 580 | 174 г. было построено государствомъ постоянное каменное зданіе для сцены. (Liv. 41, 27, 5). Правда, это было большимъ облегченіемъ для оффиціальныхъ лицъ, дающихъ игры, такъ какъ теперь они должны были поставить только

необходимую деревянную ограду; для зрителей все оставалось попрежнему: они должны были стоять. Пытались было помочь этому неудобству 599 | 155 г. построеніемъ постояннаго театра на подобіе греческаго, но сенатъ выступилъ противъ этого изъ боязни изнѣжить римское юношество, а особенно чтобы удержать женщинъ отъ посѣщенія театра: театръ былъ снова сломанъ и зрителямъ запрещено было брать съ собою стулья. Но эта строгость просуществовала не долго: уже со времени покоренія Мумміемъ Греціи 609 | 145 г. выстраивался всякій разъ полный деревянный театръ и по окончаніи игры уничтожался. Такой обычай продолжался почти цѣлое столѣтіе, пока 699 | 55 г. Помпей построилъ первый каменный театръ, возобновленный впослѣдствіи Августомъ. Въ немъ помѣщалось по Notitia 17,580 мѣстъ, по Плинію — 40,000 (N. H. 36, 115). Два такихъ-же театра было построено въ 13 г. до Р. Хр.: одинъ—Бальбомъ въ 11,510 мѣстъ, другой—Августомъ (Марцелломъ) въ 20,500 мѣстъ, остатки его сохранились до настоящаго времени; но не пере-

стали строить и деревянные театры: изъ императорскаго времени есть объ этомъ извѣстія.

2) Изъ остальнаго мы знаемъ только то, что въ республиканское время лицо, дающее игры, могло брать костюмы (ornamenta) напрокатъ у подрядчиковъ (choragi) (Pl. Pers. 159); въ императорское время было даже особое для этого учрежденіе со своимъ управленіемъ (Summum choragium).

41. *Издержки.* Для ординарныхъ и для экстраординарныхъ праздниковъ государство выдавало опредѣленныя суммы. Эти деньги (lucar) выдавались изъ эрарія соотвѣтствующимъ чиновникамъ. У насъ есть извѣстія только о размѣрахъ суммъ, выдаваемыхъ государствомъ, но не о размѣрахъ суммъ, расходуемыхъ чиновниками и частными лицами. Они даютъ намъ свѣдѣнія только о ростѣ государственныхъ расходовъ вообще, а слѣдовательно и спеціально сценическихъ. Расходы на Римскія игры до пуническихъ войнъ равнялись 200,000 ассъ; ludi votivi (ludi magni) 537 | 217 г. стоили государственной кассѣ 333,333 $^{1}/_{3}$ сестер. (Liv. 22, 10, 7). Съ этихъ поръ, вѣроятно, во

столько-же обходились и Римскія игры. 542 | 212 г. Аполлинаріи стоили только 12,00 ассъ; 51 г. по Р. Хр. Римскія игры стоили 760,000 сестер., Плебейскія—600,000 сест., Аполлинаріи — 380,000 сест. Такъ какъ въ 737 | 17 г. Августъ позволилъ соотвѣтствующимъ чиновникамъ употреблять на игры изъ своихъ средствъ количество, втр е большее выдаваемаго государствомъ, то можно предположить, что въ этомъ году игры обошлись вчетверо дороже.

---

4. ВНѢШНІЯ СРЕДСТВА ПРЕДСТАВЛЕНІЯ.

4. ВНѢШНІЯ СРЕДСТВА ПРЕДСТАВЛЕНІЯ.

А. Театральныя зданія.

42. *Понятіе.* 1) Греческіе и римскіе театры въ обширномъ смыслѣ распадались на собственно театры и одейоны. Собственно-театры разсчитывались на очень большое число зрителей и были вслѣдствіе этого большими и непокрытыми зданіями, которыя служили главнымъ образомъ для исполненія драмъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ и другихъ произведеній музыкальнаго характера. Ими пользовались въ иныхъ случаяхъ для народныхъ собраній, для гладіаторскихъ игръ, для травли звѣрей и т. п., но это не мѣняло ихъ основного значенія. Мнѣніе, что собственно театръ въ позднѣйшее время былъ также покрытъ, весьма вѣроятно само по себѣ, но доказать этого нельзя.

2) Одейоны были сравнительно меньшія покрытыя зданія, предназначенныя для репетицій и не-хоровыхъ исполненій. По внѣшнему виду они были похожи на театръ въ болѣе тѣсномъ смыслѣ. Предполагать для этихъ зданій исключительно круглую форму нѣтъ основаній. Дѣло въ томъ, что мы можемъ, за исключеніемъ недавно найденнаго, но еще не вполнѣ извѣстнаго круглаго зданія, принять за таковые съ нѣкоторой достовѣрностью только два и оба они представляютъ отдѣльныя попытки. Первое—скіасъ (σκιάς) въ Спартѣ, построенное старшимъ Ѳеодоромъ самосскимъ около 600 г. Оно, насколько мы можемъ знать, осталось безъ вліянія на будущее время или потому, что было неудовлетворительно для акустики, или потому, что построенный Перикломъ одейонъ, считавшійся красивѣйшимъ въ свѣтѣ, сдѣлался образцомъ для остальныхъ. Второе,—можетъ быть, послѣдняя попытка—было построено въ Римѣ при Адріанѣ.

3) Ученіе о театральныхъ зданіяхъ, какъ отдѣлъ сценической науки, надо отличать отъ соотвѣтствующаго отдѣла въ Исторіи искусствъ,

чего до сихъ поръ не было. Эта послѣдняя имѣетъ дѣло преимущественно съ идеей прекраснаго, какъ она выразилась въ театральныхъ зданіяхъ, и со средствами, при помощи которыхъ она выражалась, мало обращая вниманія на вопросы о цѣлесообразности. Наоборотъ, ученіе о театральныхъ зданіяхъ, какъ отдѣлъ сценической науки, имѣетъ дѣло главнымъ образомъ только съ вопросомъ о полезности, вполнѣ соотвѣтствуя тому положенію, которое занимаетъ театръ, какъ средство для извѣстныхъ цѣлей. Слѣдовательно, наша задача—не художественная и не техническая часть театральныхъ зданій: мы должны разсмотрѣть цѣлое и его части въ ихъ назначеніи—какъ средство драматическихъ исполненій. Такъ какъ одейоны имѣли въ виду не спеціально-сценическія цѣли, то мы должны были-бы совершенно исключить ихъ изъ нашего разсмотрѣнія; однако они, особенно остатки, дошедшіе до насъ изъ позднѣйшей эпохи, заслуживаютъ вниманія, какъ монументальные источники, ради ихъ формы, имѣющей сходство съ театромъ.

43. *Части, виды.* 1) Сообразно съ своей цѣлью театръ имѣетъ двѣ части: одну—для исполнителей, другую—для зрителей; по внѣшнему виду — три части: одну — пространство поднимающееся извнутри къ наружнымъ частямъ—полукругъ для зрителей, другую—четыреугольникъ, лежащій вдоль предъ отверстіемъ полукруга—сцену состоящую изъ передней и задней части, третью—ровное мѣсто, лежащее въ срединѣ между первыми двумя—орхестра.

2) Смотря по отношенію размѣровъ каждой части другъ къ другу, театры распадались на греческіе и римскіе; по виду передней части сцены, греческіе театры въ свою очередь распадались на древнѣйшіе и позднѣйшіе. Римскими мы называемъ ихъ не потому, что они получили свою характерную особенность только у римлянъ, но потому, что они исключительно были приняты въ Италіи и въ странахъ, находящихся подъ вліяніемъ римской культуры. Въ греческомъ театрѣ мѣста для зрителей занимаютъ пространство, большее полукруга и было отдѣлено отъ сцены открытыми входами

въ орхестру. Древнѣйшіе и позднѣйшіе греческіе театры различаются только тѣмъ, что въ первыхъ передняя часть сцены имѣла рампы или лѣстницы по бокамъ, между тѣмъ какъ въ позднѣйшихъ греческихъ театрахъ этого не было. Въ римскомъ театрѣ мѣста для зрителей почти никогда не занимали болѣе полукруга, и края его шли параллельно сценѣ, сцена—менѣе высокая и болѣе широкая (длинная), чѣмъ въ позднѣйшихъ греческихъ театрахъ, съ боковъ къ ней примыкали пристройки или флигеля. Благодаря крытымъ входамъ въ орхестру римскій театръ имѣлъ видъ цѣльнаго зданія.

3) Такой видъ и преобразованія театра обусловлены были прежде всего драматической игрой и удобствами зрителей. Необыкновенно большое количество зрителей, для которыхъ давались праздничныя игры, заставляло концентрировать зданіе на мѣстахъ зрителей и возможно приблизить мѣсто игры къ центру зрительныхъ мѣстъ. Съ этой потребностью считались и въ греческомъ и въ римскомъ театрѣ; различіе исходило изъ потребностей драматической игры.

4) Съ тѣхъ поръ, какъ началась греческая драма, съ тѣхъ поръ, какъ Ѳеспись вывелъ перваго актера, требовалось два особыхъ мѣста для исполненія драмы, — ровное, приспобленное для танцевъ, орхестра, для хора, дѣйствія котораго составляли существенную часть греческой драмы, и возвышенное, раздѣлявшееся стѣною на переднюю и заднюю часть, для актера. Это мѣсто должно было быть возвышеннымъ, чтобы актеръ не прикрывался хоревтами и былъ видимъ всѣми; стѣна и заднее пространство нужны были для того, чтобы актеръ, исполняющій нѣсколько ролей, могъ мѣнять костюмы. То и другое кажется намъ естественнымъ и понятнымъ, хотя это и оспаривается. Этимъ положено было основаніе для позднѣйшей сцены, ибо это было только началомъ сцены и задняго сценическаго зданія. Но какъ шло развитіе, когда была сдѣлана первая дверь въ стѣнѣ, когда покрыто было заднее пространство, когда была расширена и возвышена сцена—это вопросы, отвѣтить на которые у насъ нѣтъ средствъ, и, вѣроятно, никогда ихъ не будетъ. Древнѣйшая извѣстная намъ сцена—

въ театрѣ Эпидавра (см. рис. № 4), которую мы можемъ считать за нормальную, и которая повторяется въ главныхъ чертахъ и

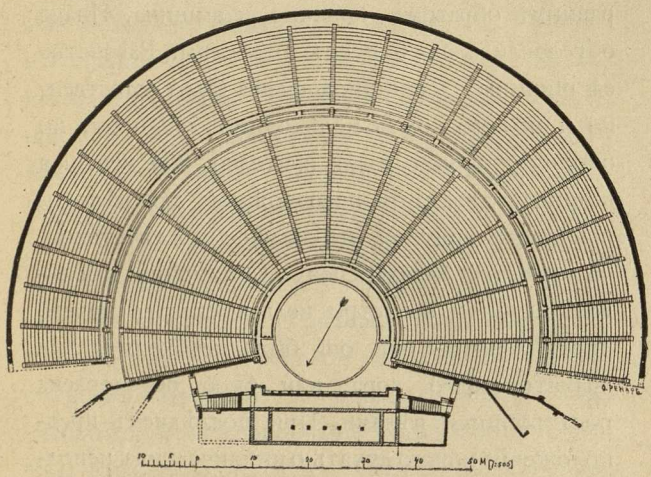


Рис. № 4. Планъ театра въ Епидаврѣ.

въ Оропѣ. Сцена — продолговатый четыреугольникъ, вышиною въ $3^1/_2$ м., около 3 м. —глубиною и 24 м. шириною, съ правой и съ лѣвой стороны на нее ведутъ рампы. Передъ ней ровное пространство точно такой-же ширины, но большей глубины, и въ сре-

динѣ ея кругъ въ 20 м. діам. Ширина и глубина сцены обусловливалась, безъ всякаго сомнѣнія, только драматической игрой, равнымъ образомъ, конечно, и вышина. Иначе обусловливался размѣръ орхестры. Равенство ея ширины съ шириною сцены было естественно и можетъ быть необходимо для игры; но оно нужно было и для зрителей, ибо меньшая ширина сдѣлала-бы невозможной для нѣкоторой части зрителей наблюденіе за дѣйствіями на орхестрѣ черезъ сцену. О причинахъ бо́льшей глубины орхестры нельзя сказать ничего опредѣленнаго: или она была необходима для драматическаго хора, или была обусловлена посторонними цѣлями. При послѣднемъ предположеніи можно думать о киклическихъ исполненіяхъ. Эта глубина орхестры обусловливала отдаленность зрительныхъ мѣстъ отъ сцены и объемъ ихъ выходящій за полукругъ.

5) Причиною расширенія передней части сцены и уничтоженія лѣстницъ было то, что актерамъ неудобно было подниматься по лѣстницамъ. Но это расширеніе сцены не имѣло никакихъ послѣдствій для устройства орхестры

и мѣстъ для зрителей, очевидно конечно потому, что теперешней середины сцены было достаточно для игры.

6) Преобразованіе греческаго театра въ римскій исходило главнымъ образомъ изъ измѣненія сценическихъ игръ. Хоръ, уже въ IV в. много потерявшій изъ своего прежняго значенія, потерялъ современемъ это значеніе вполнѣ, и почти исчезъ изъ римской драмы. Поэтому тѣ немногіе хоревты, къ которымъ сведенъ былъ хоръ, и которые должны были только пѣть, стояли не въ орхестрѣ, а тамъже, гдѣ и остальные актеры. Такъ было, вѣроятно, уже въ Греціи и во всякомъ случаѣ въ Римѣ. Приближеніе сцены къ центру зрительныхъ мѣстъ, окончаніе послѣднихъ по линіи, параллельной сценѣ, уменьшеніе глубины орхестры — вотъ прямыя слѣдствія. Ширина орхестры осталась прежняя. Уменьшеніе ширины входовъ въ орхестру, вслѣдствіе прекращенія хоровыхъ движеній, и параллельность стѣнъ дали толчокъ къ полному соединенію обѣихъ частей таетра, къ искусственному округленію всего зданія, подобно Одейону, кото-

рый, кажется, и послужилъ первообразомъ для римскаго театра.

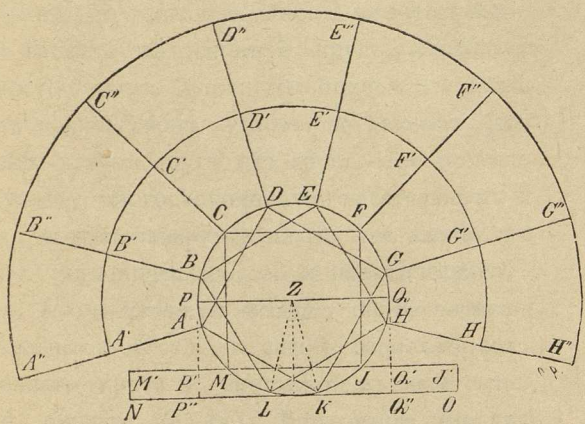
44. *Основная единица и основная фигура.* 1) Въ Витрувіевой конструкціи римскаго театра играетъ большую роль діаметръ одного и того-же круга, которымъ опредѣляется орхестра. Главнымъ образомъ имъ опредѣляется сцена. По плану римскаго театра Витрувія разстояніе задней стѣны сцены отъ центра круга равняется $^1/_4$ діаметра, такова глубина сцены, а ширина (длина)=2 діам. Далѣе, отношеніе архитектурныхъ частей (базисовъ, колоннъ, архитрава) для каждаго изъ трехъ этажей, на которые дѣлится задняя стѣна сцены Витрувія, опредѣляется частями того-же діаметра. Вышина крытыхъ входовъ въ орхестру $= {}^1/_6$ діам. Но хотя ученіе о планѣ подтверждается только отдѣльными изъ сохранившихся театровъ, во всякомъ случаѣ несомнѣнно, что древніе архитекторы имѣли основную единицу, ибо невозможно правила Витрувія считать его изобрѣтеніемъ.

2) Какимъ образомъ орхестра сдѣлалась единицей мѣры? Выборъ этотъ во всякомъ случаѣ

страненъ, ибо орхестра не есть постоянная самостоятельная величина; въ древнѣйшихъ греческихъ театрахъ она зависитъ отъ ширины сцены; въ позднѣйшемъ греческомъ и римскомъ театрахъ она зависитъ отъ ширины средняго пространства сцены, собственно мѣста игры. Опредѣленнаго отвѣта на это дать еще нельзя; но кажется, что за единицу мѣры обыкновенно стали принимать діаметръ орхестры, когда ширина сцены перестала быть равной діаметру орхестры. Принять за такую единицу ширину средней части сцены было невозможно, можетъ быть, потому, что границы собственно мѣста игры не всегда опредѣлялись архитектурнымъ образомъ. Можно надѣяться, что дальнѣйшія разысканія разъяснятъ это. Здѣсь достаточно сказать, что эта единица мѣры была взята не отъ величины орхестры, но отъ главной части каждаго театра, сцены.

3) При концентрическомъ зданіи, каковымъ было мѣсто зрителей, основная единица мѣры не могла, или во всякомъ случаѣ не могла непосредственно быть примѣнима. При такомъ зданіи самымъ естественнымъ было дѣленіе радіусами,

отстоящими на равномъ другъ отъ друга разстояніи. Могли-бы для этого ту окружность, которая должна была образовать и нижнюю границу зрительныхъ мѣстъ, раздѣлить на нѣсколько равныхъ частей и черезъ точки дѣленія провести радіусы. Но такого пріема не было, какъ говоритъ Витрувій, и указываютъ остатки театровъ, и притомъ по весьма важнымъ причинамъ. Въ театрѣ было два отдѣленія совершенно различныхъ формъ: кругообразное мѣсто для зрителей и продолговато-четыреугольное мѣсто сцены; задачей каждаго архитектора было симметрически соединить и расчленить ихъ и вмѣстѣ съ тѣмъ создать гармоническое цѣлое. Нити этого соединенія могли сходиться только въ орхестрѣ, она и была частью круга, радіусъ котораго образовала единица мѣры, данная сценой. Этотъ кругъ давалъ средство для пропорціональности формы всего зданія, поэтому мы и принимаемъ его за основной кругъ. Но чтобы воспользоваться имъ, нужно было имѣть другое средство—фигуру, вписанную въ основной кругъ, основную фигуру. Для пропорціональности требовалось



Планъ греческаго театра.

равенство, а для раздѣленія большого мѣста для зрителей — многоугольность. Съ другой стороны необходимо было для опредѣленія границы сцены имѣть большую хорду. Чтобы удовлетворить всѣмъ этимъ требованіямъ недостаточно было одного равносторонняго многоугольника; но всякая трудность уничтожается, если вписать въ основной кругъ нѣсколько равностороннихъ многоугольниковъ съ меньшимъ количествомъ угловъ на равномъ разстояніи угловъ другъ отъ друга. При помощи радіусовъ, многосторонности, касательныхъ и т. д., можно начертить планъ для зданія, не только гармоническаго, но и практическаго.

45. *Планъ греческаго театра.* 1) Расчлененіе зрительныхъ мѣстъ и сцены зависѣло отъ основного круга и вписанной въ него основной фигуры (§ 44). Вписываніе фигуры происходило такъ, что многоугольникъ лежалъ параллельно сценѣ. Самой обыкновенной основной фигурой было три равносторонніе шестиугольника или шесть равностороннихъ треугольниковъ, затѣмъ равносторонніе пятиугольники, десятиугольники, семиуголь-

ники; совершенно необыкновенной основной фигурой въ театрѣ въ Аѳинахъ и въ Пиреѣ былъ 22-хъугольникъ. Витрувій предлагаетъ три квадрата. Не смотря на то, что такая форма чрезвычайно рѣдка, мы беремъ ее въ примѣръ, потому что она всего понятнѣе для начинающаго. Въ основномъ кругу ABCDEFGHJKLM вписаны три квадрата: MCFJ, ADGK, BEHL такъ, что сторона квадрата MJ параллельна задней стѣнѣ сцены NO. Радіусъ PQ параллеленъ сценѣ.

2) Форма зрительныхъ мѣстъ зависѣла отъ основного круга и основной фигуры, такъ какъ она опредѣлялась съ одной стороны самимъ основнымъ кругомъ и однимъ или нѣсколькими концентрическими кругами бо́льшихъ діаметровъ, съ другой стороны — радіусами, проходящими черезъ углы основной фигуры. Его боковыя границы, или analemmata, составлялись продолженіемъ радіусовъ, исходящихъ изъ центра и лежащихъ ниже горизонтальнаго діаметра т.-е. наши AA″ и HH″. Углы зрительныхъ мѣстъ устраивались различнымъ образомъ, напримѣръ, въ Епидаврѣ и

др. мѣстахъ. Границу съ орхестрой образовала окружность основного круга, А – Н, которая въ нѣкоторыхъ случаяхъ расширялась на обоихъ концахъ, обыкновенно начинаясь съ горизонтальнаго діаметра, или по вертикально-падающимъ къ сценѣ касательнымъ, или, какъ въ Епидаврѣ, дугами съ другими центрами. Верхней границей была обыкновенно концентрическая съ нижней границей окружность А″—Н″. Разстояніе обѣихъ окружностей опредѣлялось числомъ мѣстъ. Но раздѣленіе зрительныхъ мѣстъ зависѣло отъ основного круга и основной фигуры. Смотря по ширинѣ зрительнаго мѣста оно дѣлилось на 2, а иногда и на три (очень рѣдко) яруса однимъ или двумя проходами. Они были концентрическими съ нижней и верхней границей А′—Н′. Кромѣ того зрительныя мѣста дѣлились лѣстницами по радіусамъ, идущимъ изъ угловъ основной фигуры, АА″—НН″. Эти послѣднія дѣленія назывались клиньями. Число ихъ было различно, смотря по числу угловъ основной фигуры. Иногда въ верхнемъ ярусѣ лѣстницъ было вдвое больше, и клинья—вдвое уже.

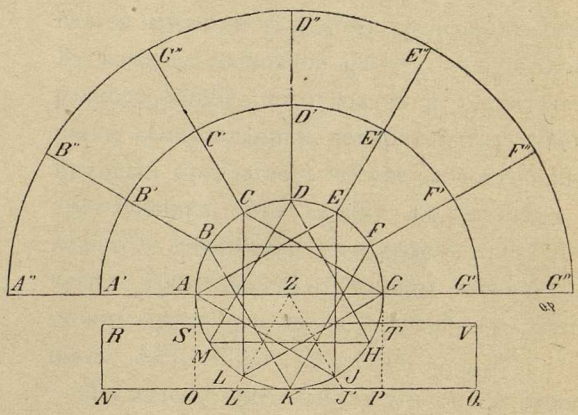
3) Въ большинствѣ случаевъ зданіе сцены опредѣлялось той-же основной фигурой; планъ сцены еще мало извѣстенъ, онъ, кажется, не слѣдовалъ опредѣленному правилу. Удлинненная горизонтальная сторона основной фигуры, наша сторона квадрата MJ, была обыкновенно передней границей сцены. Не рѣдко можно замѣтить выступы и отступленія отдѣльныхъ частей этой границы, Задняя граница, составляющая заднюю стѣну сцены или переднюю стѣну задняго зданія, давалась параллельной касательной, иногда параллельной, нѣсколько отстоящей отъ круга. Наша касательная NO. Случалось также, что заднюю границу составляла горизонтальная линія основной фигуры или другая хорда; тогда, конечно, передняя граница отодвигалась дальше впередъ. Длину передняго пространства составлялъ діаметръ основнаго круга въ соединеніи со стороной основной фигуры. Если мы увеличимъ сторону MJ съ обѣихъ сторонъ на $^1/_2$ діам., то и получимъ длину передняго пространства сцены M′J′. Передняя часть сцены дѣлилась вертикальными касательными PP″ и QQ″. Иногда

вмѣсто касательныхъ брались другія параллельныя линіи. Изъ этихъ трехъ частей—средняя составляла собственно сцену P′Q′Q″P″; боковыя M′P′P″N и Q′JOQ″—рампы или входы на сцену. Такъ по крайней мѣрѣ было въ древнѣйшихъ греческихъ театрахъ. Въ позднѣйшихъ театрахъ боковыя части лежали на одной высотѣ съ средней частью, т.-е. не было рампъ. По Витрувію можно полагать, что основной кругъ и основная фигура обусловливали и три двери въ задней части сцены, среднюю – по вертикальному діаметру, и боковыя—по удлинненному радіусу, проходящему чрезъ ближайшіе къ вертикальному радіусу углы фигуры: ZL и ZK. При квадратной основной фигурѣ двери были-бы близки другъ къ другу и потому ихъ можетъ быть отодвигали: при другихъ формахъ основной фигуры этотъ принципъ проводился.

46. *Планъ римскаго театра.* 1) Какъ въ греческомъ, такъ и въ римскомъ театрѣ зрительное мѣсто и сцена зависѣли отъ основного круга и вписанной въ него основной фигуры.

Всего чаще встрѣчаются въ римскихъ театрахъ въ качествѣ основныхъ фигуръ равносторонніе шестиугольники и треугольники, но не шесть равностороннихъ треугольниковъ — самая обыкновенная основная фигура греческаго театра; наоборотъ, часто четыре равностороннихъ треугольника, чего нельзя найти ни въ одномъ греческомъ театрѣ. Въ качествѣ основной фигуры употребляются равносторонніе пятиугольники, десятиугольники, семиугольники, четырнадцатиугольники. Витрувій предлагаетъ четыре равностороннихъ треугольника. Мы беремъ въ примѣръ его планъ, и вписываемъ въ основной кругъ A — M четыре треугольника, вершины которыхъ отстоятъ другъ отъ друга на равныхъ разстояніяхъ: AEJ, BFK, CDL, DHM.

2) Границы зрительныхъ мѣстъ со стороны сцены, analemmata, были всегда параллельны сценѣ, чего въ греческомъ театрѣ никогда не было. Она образовалась линіей, параллельной сценѣ и проходящей черезъ ближайшіе къ горизонтальному діаметру углы основныхъ фигуръ. Въ нашемъ чертежѣ эти углы—A и G,



Планъ римскаго театра.

составляющіе концы горизонтальнаго діаметра. Проведенная черезъ нихъ линія A″ G″ составляетъ границу зрительныхъ мѣстъ (у насъ она совпадаетъ съ горизонтальнымъ діаметромъ). Такова постройка почти половины римскихъ театровъ. Въ иныхъ случаяхъ, гдѣ углы основной фигуры не совпадаютъ съ концами горизонтальнаго діаметра, чаще все-таки граница опредѣляется линіей продолженія горизонтальнаго діаметра. Вслѣдствіе этого крайніе клинья не равны остальнымъ клиньямъ. Нижней границей зрительныхъ мѣстъ была дуга основного круга A—G, верхней границей — болѣе или менѣе удаленная отъ основного круга концентрическая дуга A″—G″. Раздѣлялись зрительныя мѣста такъ-же, какъ и въ греческомъ театрѣ: они дѣлились концентрическими проходами на два или на три яруса (наще A′—G′) и лѣстницами по радіусамъ, проходящимъ черезъ углы основной фигуры: AA″—GG″. Какъ и въ греческомъ театрѣ, число клиньевъ было различно смотря по основной фигурѣ; какъ тамъ, такъ и здѣсь клинья были равны между собою. Только боковыя клинья въ половинѣ

случаевъ различны по величинѣ отъ остальныхъ, гдѣ граница зрительныхъ мѣстъ проходитъ не черезъ углы фигуръ. Витрувій указываетъ входы въ орхестры въ боковыхъ клиньяхъ, но такіе входы находятся только въ первоначально греческихъ, позднѣе перестроенныхъ театрахъ. Размѣры зрительныхъ мѣстъ увеличивались тѣмъ, что входы въ орхестру между сценой и зрительными мѣстами дѣлались крытыми и снабжались мѣстами для зрителей. То были т.-н. трибуналы.

3) При дѣленіи и границахъ сцены опредѣляющую роль игралъ тотъ-же основной кругъ и основная фигура за немногими только исключеніями. Мы не знаемъ основныхъ правилъ для задней части сцены. Передняя часть сцены граничила сзади, какъ и въ греческихъ театрахъ, горизонтальной касательной или рѣже стороной параллельной основной фигурѣ. Витрувій предлагаетъ послѣднее, мы наоборотъ приняли касательную NQ. Большею частію эта стѣна, какъ и въ греческомъ театрѣ, составляетъ прямую линію, иногда—выпуклую. Передняя граница сцены опредѣляется горизон-

тальнымъ діаметромъ или параллельной хордой, равной самому большому разстоянію угловъ фигуры въ полукругѣ основного круга: наше ST = разстоянію угловъ AH, наибольшему въ полукругѣ AGHIKLM. Случалось, что analemmata и передняя граница сцены образовались продолженіемъ горизонтальнаго діаметра. Въ этомъ случаѣ не было свободнаго пространства для входовъ въ орхестру, и въ этомъ случаѣ они устраивались въ крайнихъ клиньяхъ, какъ указываетъ Витрувій. Ширина (длина) передней части сцены была равна двумъ діаметрамъ основного круга, и рѣже, какъ въ греческихъ театрахъ, суммѣ длины діаметра и стороны основной фигуры. Въ нашемъ чертежѣ—первый случай: RVAN—передняя часть сцены и между AA″ и RS, GG″ и TV устроены крытые входы въ орхестру съ мѣстами для зрителей. Все вообще переднее пространство было сценой, мѣстомъ игры—только средина ея. Двѣ двери вели съ боковъ на сцену, въ задней стѣнѣ сцены было 3 или 5 дверей. Средняя опредѣлялась вертикальнымъ радіусомъ, какъ въ греческомъ театрѣ, двѣ другія—

тремя способами: или обыкновенно вертикальными касательными, или линіями, проведенными перпендикулярно къ сценѣ изъ угловъ, ближайшихъ къ горизонтальному діаметру, или, какъ въ греческомъ театрѣ, радіусами, проведенными черезъ углы, ближайшіе къ вертикальному діаметру. Въ нашемъ чертежѣ взятъ первый и послѣдній случай: двери O и P опредѣляются касательными AO и GP, двери L′ и J′—радіусами ZL и ZJ, происходящими черезъ углы L и J, ближайшіе къ вертикальному радіусу K, и продолженными до пересѣченія съ задней стѣной сцены LJ и D.

4) Римскіе театры можно узнать по плану, именно: если зрительныя мѣста ихъ занимаютъ не болѣе половины круга, если ширина сцены равна двумъ діаметрамъ, или если выполнено одно изъ этихъ двухъ условій.

47. *Мѣсто постройки театра.* Витрувій говоритъ, что для театра надо выбирать здоровое мѣсто, въ особенности потому, что зрители по-долгу должны сидѣть неподвижно. Равнымъ образомъ театръ должно такъ располагать, чтобы сцена не оказалась на южной

сторонѣ по отношенію къ зрителямъ *). Но современныя изслѣдованія указываютъ, что этого никогда почти не соблюдалось. Едва-ли когда-либо расчитывалось на красивый видъ изъ театра, ибо зданіе сцены было такъ высоко, что зрители не могли ничего видѣть изъ-за нея. Такъ-же мало вѣроятно предположеніе, что выбирали болѣе оживленныя мѣста города и т. п.: обратныхъ явленій больше. Правильно только замѣчаніе, что преимущественно въ Греціи, но также и въ другихъ мѣстахъ, кромѣ Рима, театръ строили при возвышенности для уменьшенія издержекъ на постройку. Но это замѣчаніе не имѣетъ ничего общаго съ выборомъ мѣста, ибо холмовъ было много, и холмы имѣли разные склоны, къ которымъ могли пристраиваться театры. Совершенно неправильно утвержденіе относительно положенія аѳинскаго театра: что будто для него былъ выбранъ юговосточный склонъ

*) Безъ сомнѣнія въ позднѣйшее время гигіеничность мѣста играла важную роль, но равнымъ образомъ достовѣрно, что она не была единственнымъ руководящимъ началомъ.

горы для того, чтобы зрители были защищены отъ сѣвернаго вѣтра и освѣжались вѣтромъ, идущимъ съ моря. Аѳиняне, сидящіе цѣлый день въ театрѣ, нуждались въ освѣженіи послѣ полудня, а не утромъ, да и невѣроятно, чтобы мараѳонскіе побѣдители боялись сѣвернаго вѣтра. Опредѣляющую роль играло въ этомъ случаѣ положеніе Діонисова святилища: выбрали юговостокъ акрополя для того, чтобы могли совершать праздникъ въ виду почитаемаго бога. Сначала, по крайней мѣрѣ, въ Римѣ было такъ-же, какъ и въ Аѳинахъ; равно какъ и въ другихъ городахъ, безъ сомнѣнія, въ этомъ случаѣ обращали вниманіе на мѣсто святилища почитаемаго бога. Какъ далеко это принималось во вниманіе, по отношенію къ какимъ богамъ, когда и гдѣ начали отступать отъ этого—это вопросы, отвѣтить на которые невозможно при современныхъ средствахъ.

48. *Мѣсто для зрителей.* Выше мы назвали нижней границей зрительныхъ мѣстъ (cavea, θέατρον въ соб. см. не κοῖλον) дугу основного круга. Въ нѣкоторыхъ театрахъ край орхестры еще занятъ былъ зрительными мѣстами,

1) Эта часть зданія театра по техникѣ раздѣляется на два рода: позднѣйшее совершенно сплошное зданіе, которое съ внѣшней стороны, въ соотвѣтствіе фасаду зданія сцены, было раздѣлено на нѣсколько этажей; древнѣйшій видъ, когда эта часть театральнаго зданія примыкала къ возвышенности и съ внѣшней стороны обнесена была стѣной. Если возвышенностью была скала, то ступени вырубались въ скалѣ, напримѣръ, въ Аѳинахъ. Если возвышенностью была почва, то дѣлались каменныя ступени, которыя и полагались на землю или непосредственно или (очень рѣдко) посредствомъ особыхъ подкладокъ, Почва уравнивалась: гдѣ можно — ее срывали, иногда восполняли недостатки сплошной постройкой. Обыкновенно сплошной постройкой были боковые клинья, которые замыкались стѣною со стороны сцены, потому что почва рѣдко представляла изъ себя требуемый видъ. Если-же холмъ былъ низокъ, или его вовсе не было, то дѣлали искусственно холмъ требуемой величины, какъ напримѣръ, въ Мантинеѣ и Мегалополѣ.

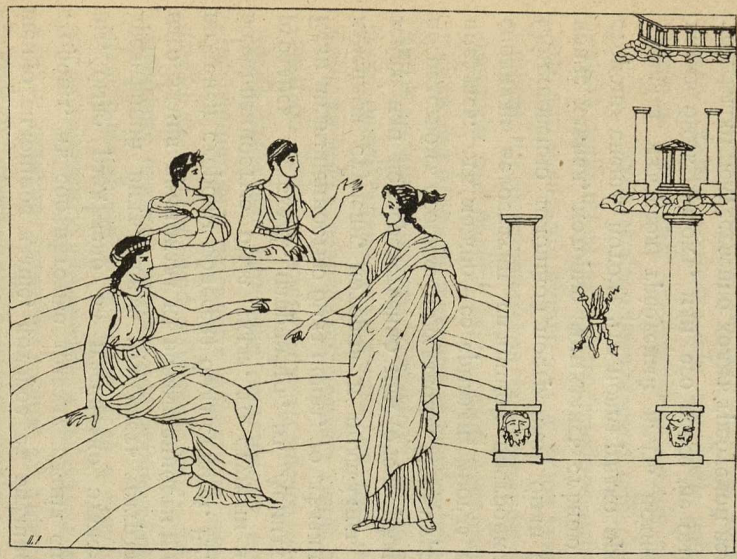


Рис. № 5. Входъ въ орхестру и часть зрительныхъ мѣстъ.

Библиотека
им. Н. А. Некрасова
electro.nekrasovka.ru

Библиотека
им. Н. А. Некрасова

2) Размѣры этой части театра были естественно, различны, смотря по количеству ожидаемыхъ посѣтителей: встрѣчаются очень большіе, встрѣчаются и очень малые. Высота связана была законами акустики (§ 51). Этимъ-же опредѣлялась и прямота наклонной линіи. Смотря по тому, расчитывается-ли на большое или малое число зрителей, наклонъ бываетъ крутой или отлогій.

3) Мѣста располагались концентрически основному кругу. Они представляли изъ себя каменныя скамейки. Отдѣльныя мѣста обозначались на нихъ—въ римскихъ театрахъ линіями, въ греческихъ театрахъ этого не было. Исключеніе представляетъ только аѳинскій театръ. Мѣсто состояло изъ собственно мѣста для сидѣнья и пространства для ногъ. Вышина и глубина (ширина) перваго были обыкновенно нѣсколько выше $^1/_3$ м., сзади изъ тогоже камня высѣчено было мѣсто для ногъ зрителей сидящихъ въ слѣдующемъ ряду. Оно было нѣсколько углублено и занимало $^1/_3$ м. глубины (ширины). Поверхность мѣста сидѣнья была или горизонтальной, или, какъ въ Епидаврѣ,

нѣсколько отлога назадъ; въ нѣкоторыхъ случаяхъ оно бывало углублено — для подушекъ. Передняя стѣнка сидѣнья имѣла иногда вертикальную поверхность, но обыкновенно внизу она нѣсколько отступала назадъ и такимъ образомъ давала возможность отодвинуть назадъ ноги. Въ нѣкоторыхъ театрахъ было одинъ или два, въ Епидаврѣ три ряда мѣстъ, снабженныхъ каменными спинками; они были непосредственно за или передъ проходомъ. Иногда, кажется, спинки дѣлались деревянныя (въ Сиракузахъ); нѣкоторые театры имѣютъ спинки и со стороны лѣстницъ (въ Епидаврѣ). Кромѣ того нѣсколько креселъ со спинками и ручками (θρόνοι, καθέδραι) стояли рядами и по одиночкѣ, они стояли на болѣе широкихъ ступеняхъ и въ Греціи преимущественно рядомъ съ орхестрой, въ Римѣ въ орхестрѣ (§ 42²) и на трибуналахъ надъ входами въ орхестру (§ 39²).

4) Нѣкоторыя данныя говорятъ за то, что если и не отдѣльныя мѣста, то ряды и клинья (κερκίδες, cunei) были нумерованы или какъ-нибудь иначе отмѣчены, но во всякомъ случаѣ

это было только въ поздѣйшее время. Въ сиракузскомъ театрѣ клинья имѣютъ названія по именамъ героевъ и боговъ (C. J. G. 5369),

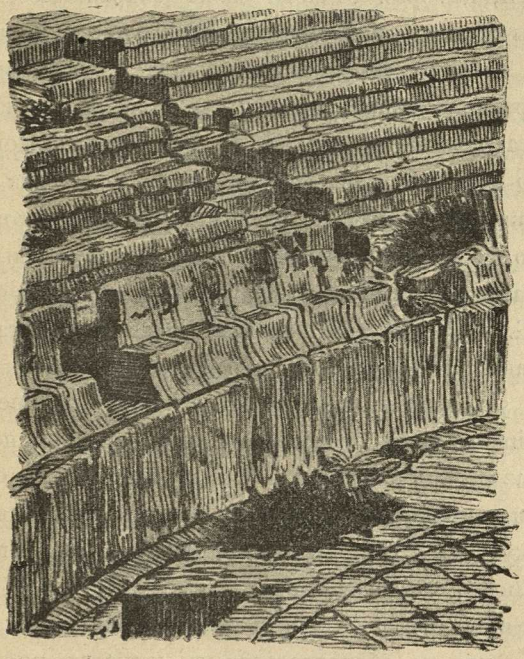


Рис. № 6. Видъ части Діонисова театра въ Аѳинахъ.

изъ Рима извѣстно названіе одного клина — Германика (Tac. An. 2, 83). Такъ какъ въ Аѳинахъ въ каждомъ клинѣ были выставлены статуи, которыя отчасти даже сохранились, то мы имѣемъ право предполагать, что эти клинья и названы были именами статуй. Съ этимъ предположеніемъ согласны и дошедшіе до насъ театральные билеты (§ 12). Въ Аѳинахъ, когда во время Адріана каждая фила поставила въ каждомъ клинѣ по статуѣ этому императору, то 12 клиньевъ названы были именами филъ, выставленными въ надписяхъ на этихъ статуяхъ (C. J. A. III 469). Прежде было иначе, такъ какъ намъ извѣстны другія имена.

5) Главные проходы (praecinctionum itinera, itinera, viae), которыми зрительныя мѣста подраздѣлялись на ярусы (διαζώματα, ζῶναι), были широкіе, въ Епидаврѣ - 1,90 м. Въ цѣляхъ акустики сзади нихъ поднималась стѣна (praecinctio, διάζωμα, balteus), высота которой соотвѣтствовала углу подъема зрительныхъ мѣстъ. Смотря по обстоятельствамъ, кажется, иногда дѣлали проходъ такой-же ширины позади самаго верхняго ряда. Небольшой проходъ на-

ходится кромѣ того и позади ряда креселъ (въ Аѳинахъ) или позади перваго ряда мѣстъ, снабженныхъ спинками (Епидавръ).

6) Лѣстницы (ascensus, scalae, scalaria, itinera), стоящія по обѣимъ сторонамъ клиньевъ, были узки, такъ что по нимъ могъ итти только одинъ человѣкъ. Ступени лѣстницъ были вдвое ниже мѣстъ сидѣній, въ Аѳинахъ такой-же высоты, но нѣсколько наклонены впередъ. Около главныхъ проходовъ часть лѣстницы, естественно, должна была спускаться круче, чтобы послѣдняя ступень снова попала въ линію подъема.

7) Когда зрительныя мѣста примыкали къ скалѣ или холму, то входы въ нихъ были, кажется, только со стороны входовъ въ орхестру, но есть также входы сверху: въ Епидаврѣ. Помпеяхъ и въ др. Въ полусплошныхъ и еще болѣе во вполнѣ сплошныхъ постройкахъ, особенно въ римскихъ театрахъ, были ходы или коридоры и лѣстницы внутри, которые вели зрителей къ мѣстамъ черезъ т. н. vomitoria.

49. *Орхестра.* 1) Въ греческихъ театрахъ надо дѣлать различіе между орхестрой вооб-

ще, ровнымъ пространствомъ между сценой и зрительными мѣстами, партеромъ, и собственно орхестрой, лежащей внутри этого пространства, которая получила свое имя отъ танцевъ хора, и которое называется иногда конистра (κονίστρα). Все, что мы знаемъ объ орхестрѣ греческаго театра, мы знаемъ это почти только изъ Епидавра; но епидаврскій театръ представляетъ собой нормальный видъ. См. рис. № 4. Орхестра вообще устроена тамъ слѣдующимъ образомъ. Окружность основного круга идетъ не непосредственно вдоль по первому ряду мѣстъ, какъ можно предполагать изъ маленькаго плана аѳинскаго археологическаго общества, но заключаетъ въ себѣ проходъ, находящійся сзади перваго ряда мѣстъ, какъ недавно дознано достовѣрно (Dumon). Дуга основного круга, образующая границу, нѣсколько расширена по обѣимъ сторонамъ около сцены. Горизонтальный діаметръ орхестры вообще = 27 м. 88 ф. по Dumon'у, считающему 1 ф. = 0,310606 м. Въ срединѣ орхестры вообще заключается собственно-орхестра, или мѣсто для танцевъ—круглая поверх-

ность, радіусъ которой $= {}^{3}/_{4}$ горизонтальнаго радіуса основного круга. Этотъ послѣдній діаметръ, слѣд., дѣлился на 8 равныхъ частей; шесть среднихъ нашли на діаметръ собственно орхестры, а крайнія части разрѣзали поясъ (о которомъ сейчасъ будетъ упомянуто), мѣста сидѣнья и маленькій проходъ, лежащій за ними. Орхестра была немощеная и потому наз. κονίστρα. Перилами ей служила каменная невысокая ограда, въ срединѣ ея, не выдаваясь точно также вверхъ, былъ положенъ камень 0,71 м. въ діам., центръ котораго 5 ц.м. глубины 8,5 ц.м. ширины образуетъ углубленіе, оставшееся очевидно отъ алтаря. Между ступеньками для ногъ и краемъ орхестры былъ мощеный камнемъ поясъ, который въ соотвѣтствіи расширенію дуги основного круга по направленію къ сценѣ расширяется до 2,84 м, и лежитъ на 0,21 м. глубже орхестры; это дѣлалось потому, что онъ долженъ былъ служить, кромѣ прохода, и для стока воды; на это ясно указываютъ сточныя ямы, находящіяся на обѣихъ сторонахъ близъ горизонтальнаго діаметра

орхестры. Входы въ орхестру (πάροδοι εἴσοδοι), какъ и боковые входы на сцену, загораживались дверями съ пилястрами. Одни вели при помощи рампъ на спену, другія—въ лежащую нѣсколько глубже орхестру. Ширина входовъ въ въ орхестру=около 5 м., слѣд. она была болѣе, чѣмъ достаточная, даже если хоръ шелъ по 6 человѣкъ. Остальныя извѣстныя греческія орхестры, за исключеніемъ оропскаго театра и книдскаго одейона, всѣ мощеныя; слѣд. онѣ принадлежатъ, вѣроятно, къ позднѣйшему времени. Дождевая вода отводилась, какъ въ Епидаврѣ, каналами. На закрытые входы въ орхестру указываетъ надпись, найденная въ Пергамѣ.

2) Границу между зрительными мѣстами и орхестрой въ римскомъ театрѣ составлялъ проходъ, который иногда со стороны орхестры замыкался стѣной. Особенностью нѣкоторыхъ римскихъ театровъ было то, что они имѣли зрительныя мѣста внутри орхестры. Въ общемъже римская орхестра была похожа на греческую. Орхестра въ Оропѣ достойна вниманія въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ. Тамъ была,

какъ кажется, только одна сточная яма для воды, и потому поясъ орхестры былъ съ одной стороны узкій, съ другой—широкій. Странно, что внутри того пояса стоитъ пять неправильно поставленныхъ креселъ, что не имѣетъ аналогій. Входы въ орхестры отступаютъ отъ правила.

50. *Зданіе сцены.* 1) Сцены бываютъ деревянныя или каменныя. Есть нѣкоторыя смѣшанныя: фундаментъ—каменный, а верхнія части—цѣликомъ или отчасти—деревянныя; или—задняя часть сцены—каменная, а собственно сцена выстраивалась только на время игры—деревянная (въ Аспендѣ, на Критѣ). Отъ деревянныхъ строеній до насъ, конечно, ничего не сохранилось, но такъ какъ каменныя постройки вышли изъ деревянныхъ построекъ, и такъ какъ въ императорское время, по крайней мѣрѣ въ Римѣ, строились еще деревянныя сцены, то мы не имѣемъ ни малѣйшаго основанія предполагать, что для деревянныхъ построекъ была иная конструкція, чѣмъ для каменныхъ. О формѣ сцены и его отношеніи къ зрительнымъ мѣстамъ сказано въ § 43.

2) Задняя часть зданія сцены (σκηνή, scaena), глубина которой=4—6 метр. (въ Оранжѣ и въ др. м. еще больше), вышина и ширина сообразовались съ передней частью, были доступны съ улицы и состояли, по крайней мѣрѣ въ Аспендѣ и Оранжѣ, изъ трехъ этажей. Каждый изъ этажей заключалъ нѣсколько комнатъ, сообщающихся съ передней частью сцены непосредственно или посредствомъ дверей.

3) Задняя и передняя части зданія сцены раздѣлены были высокой стѣной (scaena по Витрувію). Въ цѣляхъ акустики ея вышина, по Витрувію, должна была равняться вышинѣ зрительныхъ мѣстъ и должна дѣлиться на три этажа. Такъ было въ Оранжѣ и въ Аспендѣ. Архитектурныя украшенія стѣны были въ позднѣйшее время, особенно въ Римѣ, очень богаты. Лежащая передъ нею сцена, которая имѣла много названій (σκηνή, scaena, προσκήνιον и proscaenium; λογεῖον, ὀκρίβας pultitum; βῆμα, позд. ορχήστρα) была спереди открыта, также и по сторонамъ въ древнегреческихъ театрахъ; только внизу рампъ и лѣстницъ, ведущихъ на сцену, были пилястры и двери (πα-

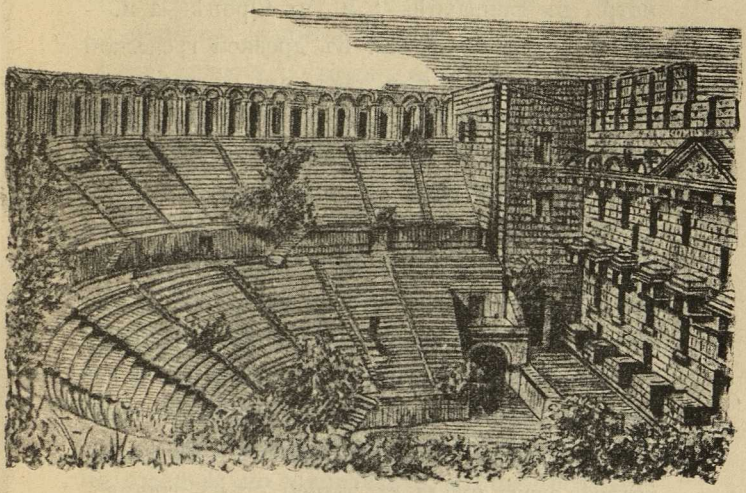


Рис. № 7. Театръ въ Аспендѣ.

ρασκήνια?), какъ показываетъ епидаврскій театръ. Въ позднѣйшихъ греческихъ и римскихъ театрахъ были боковыя стѣны, которыя Витрувій называетъ versurae procurrentes, и къ которымъ иногда примыкали флигеля. Высоту сцены греческихъ театровъ Витрувій опредѣляетъ 10—12 фут., для римскихъ театровъ — 5 ф.; съ этимъ согласны всѣ остатки. Глубина сцены во всѣхъ большихъ театрахъ 3—4

метр., въ Епидаврѣ—3 м., въ Оропѣ—2 м.— самая маленькая сцена. Въ древней греческой сценѣ по бокамъ, т.-е. тамъ, гдѣ къ нимъ примыкаютъ рампы или лѣстницы, глубина увеличивалась иногда квадратными выступами къ орхестрѣ. Они есть въ епидаврскомъ театрѣ. Общая ширина сцены древнѣйшаго греческаго театра превышаетъ 20 мм.; ширина позднѣйшаго греческаго и римскаго театра была почти вдвое. Полъ сцены былъ выстланъ досками; можно съ достовѣрностью предподагать и существованіе потолка. Слѣды его есть въ Оранжѣ и Аспендѣ. Въ древнѣйшемъ греческомъ театрѣ сцена имѣла въ задней стѣнѣ три двери, по рампѣ или лѣстницѣ по сторонамъ и деревянную лѣстницу впереди. Отступленія, встрѣчающіяся въ позднѣйшихъ греческихъ театрахъ, состоятъ въ томъ, что вмѣсто двухъ боковыхъ лѣстницъ были двѣ боковыя двери въ задней-же стѣнѣ. Въ римскомъ театрѣ были обыкновенно только три двери въ задней стѣнѣ, кромѣ того, въ противоположность позднѣйшему греческому театру, еще двѣ двери въ боковыхъ стѣнахъ сцены и одну или

двѣ каменныя лѣстницы къ орхестрѣ. Ὑποσκήνιον, или пространство подъ сценой, стоящее въ связи съ заднимъ зданіемъ сцены, было отдѣлено стѣной со стороны орхестры. Она украшалась колоннами, а по Поллуксу и статуями. Двери въ ней были только въ древнѣйшихъ греческихъ театрахъ. Въ Епидаврѣ ихъ было нѣсколько: двустворчатая въ срединѣ, и по одной въ квадратныхъ выступахъ на концѣ сцены, кромѣ того по одной тамъ, гдѣ къ сценѣ примыкаютъ рампы. Возможно, что послѣднія служили для хора; значеніе другихъ отверстій въ стѣнахъ неизвѣстно. Въ оропскомъ театрѣ эта стѣна имѣетъ одну только дверь по срединѣ; но сомнительно, чтобы пространство между дверями было занято какими-нибудь картинами.

51. *Акустика*. Пока играли въ деревянныхъ театрахъ, не было необходимости обращать вниманіе на акустику. Напротивъ, эта необходимость наступила, когда стали дѣлать каменные театры, и притомъ тѣмъ бо́льшая, чѣмъ обширнѣе было мѣсто для зрителей. Какъ въ греческомъ, такъ и въ римскомъ театрѣ, по-

могали въ этомъ случаѣ незначительная глубина, деревянный полъ сцены, кромѣ того въ греческомъ театрѣ деревянная θυμέλη и (въ томъ и въ другомъ) концентрическій подъемъ мѣстъ для зрителей. Главной задачей архитектора была, по Витрувію, прямота восходящей линіи и равенство высоты зданія сцены и зрительныхъ мѣстъ. Насколько можно провѣрить это, перваго правила, кажется, придерживались строго; относительно второго мы можемъ только предполагать это. Рядомъ съ этимъ предпринято было (когда, неизвѣстно) совершенно своеобразное улучшеніе акустики, не въ Римѣ, какъ ясно говоритъ Витрувій, а въ другихъ италійскихъ и греческихъ городахъ. Въ нишахъ, которыя устраивались въ зрительномъ мѣстѣ кругомъ въ одинъ или въ три ряда, смотря по величинѣ театра, ставились мѣдные, а въ крайнемъ случаѣ глиняные сосуды; въ нихъ отдавался и этимъ увеличивался звукъ, идущій со сцены. Такія ниши найдены въ нѣкоторыхъ театрахъ.

52. *Предосторожности.* 1) Опасаться пожара во время игры днемъ и въ открытомъ театрѣ

не было необходимости. Опасность грозила только та, чтобы не обрушились деревянные подмостки для зрителей. Аѳины научили избѣгать этой опасности: выбирали для зданія зрительныхъ мѣстъ—склонъ горы, или строили его изъ камня. Но сверхъ того должны были защищаться противъ того, чѣмъ грозила игра, происходящая подъ открытымъ небомъ и продолжающаяся долгое время: противъ дождя, солнечныхъ лучей, жажды и голода. Мы должны предполагать, что долгое время противъ этого не было другой защиты кромѣ той, какую каждый могъ оказать себѣ, или какую давала щедрость руководителя игръ. Конечно, уже рано дана была возможность получать въ театрѣ свѣжую воду, поэтому изъ многочисленныхъ источниковъ, колодцевъ, цистернъ, бывшихъ въ орхестрѣ или близъ театра, нѣкоторые существовали, правда, уже раньше, а другіе со времени постройки театра.

2) Противъ проливного дождя сначала защищались въ зданіяхъ, случайно находящихся близъ театра; кажется, что даже намѣренно строились и такія зданія, которыя могли-бы

дать защиту, какъ одейоны, гимназіи и др. (что было даже въ сравнительно раннюю пору) и наконецъ собственно для этой цѣли строились портики, которыми пользовались также и внѣ времени игры. Витрувій предлагаетъ ставить ихъ сзади зданія сцены и разбивать при нихъ парки, что дѣйствительно и встрѣчалось. Кромѣ того строились портики надъ верхними рядами зрительныхъ мѣстъ; это предлагается Витрувіемъ въ цѣляхъ акустики.

3) Въ лучшее время греки не знали защиты отъ солнечныхъ лучей. Это перешло къ нимъ впервые отъ римлянъ, а римляне въ свою очередь заимствовали это отъ кампанцевъ. Такъ, по крайней мѣрѣ, разсказываетъ Валерій Максимъ (2, 4, 6), по которому это нововведеніе было сдѣлано въ Римѣ Кв. Катуломъ 676 | 78 г. То были такъ называемыя vela, полотно, которое натягивалось надъ головами зрителей, прикрѣпленное къ столбамъ. Столбы вставлялись въ просверленныя каменныя плиты, или кронштейны, которые ставились на верхней части отводной стѣны театра, остатки ихъ сохранились до насъ (Помпеи, Оранжъ).

Столбы ставились, можетъ быть, также и въ самомъ театрѣ: есть по крайней мѣрѣ въ Сиракузахъ остатки углубленій, которыя могли служить для нихъ. Помпей первый провелъ воду въ театръ, безъ сомнѣнія, по примѣру другихъ городовъ (Сегеста, Сиракузы). Въ этомъ отношеніи успѣхи шли быстро впередъ: Лукрецій и Горацій упоминаютъ уже о водоподъемныхъ машинахъ, при помощи которыхъ зрители освѣжались дождемъ благоухающей воды.

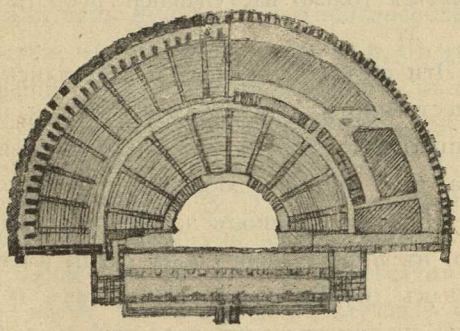


Рис. № 8. Планъ театра въ Аспендѣ.

В. Декораціи и машины.

53. *Общее понятіе.* 1) Театръ употреблялся между прочимъ для помѣщенія статуй и над-

писей. Если поэтъ и артисты были награждаемы правомъ постановки статуи и надписи, то мы не удивляемся, если такая-же честь доставалась выдающимся гражданамъ, государственнымъ людямъ и полководцамъ, ибо это возможно и отчасти доказано, что это бывало изъ уваженія къ заслугамъ этихъ людей по отношенію къ драматическому искусству. И если позднѣе такое отличіе получали чревовѣщатели и имъ подобные люди, то можно удивляться только наступавшей грубости вкусовъ.

2) Эти статуи и надписи выставлялись преимущественно въ зрительномъ мѣстѣ, надписи вывѣшивались также и на наружныхъ стѣнахъ. Сцена была менѣе удобна, и, вѣроятно, въ хорошее время эллиновъ не употреблялась для этого: въ Римѣ задняя стѣна сцены покрывалась какъ другими украшеніями, такъ и статуями, потому что тамъ мало имѣли пониманія въ драматической игрѣ. На сценѣ кромѣ статуй, необходимыхъ для игры, ставилась только статуя бога, въ честь котораго совершалась игра. Въ Аѳинахъ вечеромъ наканунѣ

игры эфебы выносили при факельномъ шествіи изъ храма статую Діониса и ставили ее въ орхестрѣ, близъ алтаря (C. J. A. II 470 sq.). Въ Римѣ и, конечно, въ другихъ мѣстахъ, гдѣ не было праздниковъ, посвященныхъ Діонису, ставился на лѣвой сторонѣ сцены алтарь празднуемаго божества, а на правой — алтарь Діониса, бога покровителя драматической игры. Можно думать, что около нихъ ставились и статуи этихъ боговъ; Донатъ (de com.) упоминаетъ только алтари.

3) Для насъ важнѣе другія приспособленія: подмостки, машины, костюмы и т. п. Въ этомъ отношеніи должно отмѣтить заслуги, въ Аѳинахъ—Эсхила и Софокла, въ Римѣ—эдиловъ Г. Клавдія Красиваго 655 | 99 г., Л. и М. Лициніевъ Лукулловъ 675 | 79 г. Ихъ свойства обусловлены были игрой днемъ, подъ открытымъ небомъ и отсутствіемъ занавѣса въ греческое время. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ были необходимы машины, чтобы показать внутренность зданій, предъ которыми происходитъ дѣйствіе. Особой постановки требовали балконы, такъ какъ они стояли въ связи не съ

верхней почвой сцены, но съ заднимъ помѣщеніемъ зданія сцены. О нѣкоторыхъ приспособленіяхъ вовсе нельзя говорить, или можно сказать только предположеніями. Такъ, напр., явленіе бури. Картины молніи и грома были во всякомъ случаѣ неудовлетворительны; картины ночи сначала не давалось, позднѣе она представлялась чернымъ занавѣсомъ; градъ, пыль и т. п. предоставлялось, вѣроятно, фантазіи зрителей. Также производилась иллюзія времени, пространства, пока не было занавѣса. Лицъ, которыя задолго до начала сцены должны были быть представлены молящимися, лежащими, спящими, зритель долженъ былъ такъ представлять себѣ, хотя онъ доджeнъ былъ видѣть, что они и занимаютъ свои мѣста не задолго передъ тѣмъ. Отсутствіе занавѣса было причиной того, что зрители видѣли рядомъ другъ съ другомъ дома, которые въ дѣйствительности были далеко одинъ отъ другого, и даже одинъ и тотъ-же домъ разсматривать, какъ въ Ахарнянахъ Аристофана, то находящимся въ деревнѣ, то въ городѣ.

4) Открытая сцена и однообразіе декорацій

дѣлала то, что извѣстныя части сцены и декораціи получили опредѣленное значеніе. Особенно это надо замѣтить относительно входовъ на сцену и въ орхестру: входы справа отъ зрителей обозначали страну и заграницу, слѣва—городъ и гавань (море). Это надо понимать такъ: выходящіе на сцену изъ перваго входа считались прибывшими изъ-за границы, выходящіе изъ второго входа—прибывшими изъ города и изъ гаваней. Съ лѣвой стороны входили боги моря, остальные боги являлись большею частію посредствомъ машинъ. Такое типическое распредѣленіе объясняется тѣмъ, что справа отъ зрителей аѳинскаго театра была большею частію деревня и дорога изъ-за границы, слѣва—городъ и гавань. О происхожденіи и развитіи этого распредѣленія мы ничего не знаемъ; начало его мы должны отнести къ раннему времени и такъ какъ оно помогало зрителю, не снабженному ни текстомъ, ни афишей, въ необходимомъ оріентированіи содержанія, то, вѣроятно, оно существовало все время, пока греческая и римская драма разыгрывалась на открытой сценѣ.

54. *Θυμέλη.* 1) Изъ акустическихъ цѣлей въ греческомъ театрѣ первоначально немощеная, позднѣе мощеная орхестра была покрыта деревянными подмостками. Мы должны были-бы это предполагать даже и въ томъ случаѣ, если-бы это не было передано намъ. Однако на это указываетъ уже Аристотель (Probl. 11, 12), и другія свидѣтельства ясно подтверждаютъ то, что въ орхестрѣ были подмостки, которыя назывались θυμέλη и предназначались для дѣйствій хора. Выраженіе θυμέλη происходитъ отъ θύειν (принос. жертву) и обозначало мѣсто принесенія жертвы и притомъ или только алтарь, на которомъ приносилась жертва, или алтарь и мѣсто вокругъ него или передъ нимъ, на которомъ пѣли и танцовали. Въ послѣднемъ значеніи это слово и употреблялось относительно сцены. Слѣдовательно, θυμέλη есть подмостки въ орхестрѣ съ алтаремъ въ срединѣ или сбоку: орхестра есть только другое названіе для этого.

2) Теперь обыкновенно предполагаютъ, что подмостки были четыреугольныя и занимали мѣсто близъ сцены приблизительно до поло-

вины орхестры вообще. Но противъ этого есть вѣскія сомнѣнія. Единственный источникъ, на который можно опереться при этомъ предположеніи, принадлежитъ позднему времени и, сверхъ того, не говоритъ того, что видятъ въ немъ. Діонисова θυμέλη служила далѣе и для лирическихъ хоровъ (Pratinas у Athen. XIV 617 C, Ulp. Dem. Mid. p. 532); весьма невѣроятно, чтобы въ одинъ и тотъ-же праздникъ и въ одномъ и томъ-же мѣстѣ ставились двое подмостокъ. Наконецъ, важнѣйшій доводъ противъ подобныхъ взглядовъ слѣдующій. Если орхестра ограничена полукругомъ, то это уже не есть типичный греческій театръ, а такой видъ былъ-бы дѣйствительно не только удобнымъ для четыреугольныхъ подмостокъ, служащихъ для драматическаго хора, но и чрезвычайно практичнымъ, ибо сгруппированіе всѣхъ дѣйствующихъ лицъ около центральнаго пункта всего зданія—актеровъ на сценѣ, хоревтовъ на θυμέλη сдѣлало-бы ихъ игру наилучше видимой. Противъ этого безсильны, пожалуй, возраженія, что *всѣ* греческіе театры строились также и для кликличе-

скихъ исполненій. На основаніи всего этого мы держимся такого взгляда, что θυμέλη имѣла круглую форму по крайней мѣрѣ со стороны обращенной къ зрителямъ, діаметръ которой, какъ въ Епидаврѣ, равнялся около $^{3}/_{4}$ діам. основного круга. Вышина ея неопредѣленна, но что она была ниже сцены, видно изъ драмъ „Лягушки" Арист. 1514, и еще лучше изъ существованія лѣстницъ, ведшихъ съ нея на сцену, какъ можно видѣть изъ нѣкоторыхъ фліакографическихъ изображеній.

55. *Машины.* 1) Самой важной машиной была т. н. ἐκκύκλημα. То былъ родъ вагона, площадка, поставленная на колесахъ (Sch. Ar. Ach. 408), служившая для того, чтобы показать зрителямъ происходящее въ домѣ; она выдвигалась изъ двери на сцену (εκκυκλεῖν, εἰς-κυκλεῖν). По Поллуксу существовала εκκύκλημα для каждой изъ трехъ заднихъ основныхъ дверей. Ея ширина была, естественно, обусловлена шириною двери: ея глубина или ширина должна была быть значительной, если въ Евменидахъ Эсхила на ней могъ помѣщаться весь хоръ и Орестъ; высота не должна была

превышать извѣстной мѣры, чтобы не затруднять актеровъ, одѣтыхъ въ котурны, при сходѣ съ нея. Источникъ Поллукса принимаетъ еще ἐξώστρα какъ однозначащую съ ἐκκύκλημα, другіе не согласны съ этимъ: рѣшить вопросъ— трудно.

2) Боковыми декораціями служили періакты, по одной на каждой сторонѣ. Періакты были треугольныя призмы, вращающіяся на оси. Вышина и ширина ихъ неизвѣстны, и мѣсто ихъ точно опредѣлить нельзя. Мы знаемъ только, что періакты ставились по бокамъ у основныхъ дверей сцены. По Поллуксу они были и въ позднѣйшихъ театрахъ, но ставились по бокамъ сцены у четвертой и пятой двери, ибо позднѣйшій театръ имѣлъ на сценѣ пять дверей. Въ Епидаврѣ и въ древнѣйшихъ греческихъ театрахъ они ставились на квадратныхъ выступахъ у концовъ сцены, такъ что поднимающіеся по рампамъ актеры проходили между періактами и задней стѣной сцены.

3) Декорація задней стѣны предполагаетъ деревянную, а не каменную стѣну. Кажется, что пользовались для этого подмостками, ко-

торыя назывались προσκήνιον. Одинъ источникъ по крайней мѣрѣ такъ называетъ машину, а другіе понимаютъ подъ этимъ словомъ подмостки (Athen. XIII 587 B. Phot. Suid. Νάννιον). Разстояніе подмостокъ отъ стѣны неопредѣленно. Ширина ихъ равна разстоянію періактовъ другъ отъ друга, вышина соотвѣтствуетъ вышинѣ стѣны, ибо на подмостки, вѣроятно, налагалась часто упоминаемая въ драмахъ крыша, которую Поллуксъ называетъ διστεγία.

56. *Декорація, занавѣсъ.* 1) Скенографія или украшеніе сцены живописью началось въ эсхило-софокловское время. По Аристотелю (Poët. 4) первымъ, подавшимъ къ тому поводъ, былъ Софоклъ, по Витрувію и по Vita—Эсхилъ. Для послѣдняго работалъ Агаѳархъ, который оставилъ послѣ себя руководство (commentarius), какъ позднѣе Демокритъ и Анаксагоръ. Но было-бы ошибкой предполагать, что декорація началась только со введенія скенографіи, ибо скачокъ отъ голой стѣны къ пейзажной живописи былъ-бы слишкомъ великъ. Если Поллуксъ еще для позднѣйшаго времени упоминаетъ рядомъ съ картинами (πίνακες, tabulata)

и ткани (ὑφάσματα) въ качествѣ декорацій, и если мы въ другомъ мѣстѣ (Anom. de com.) слышимъ о другихъ занавѣсахъ, то мы можемъ смѣло предполагать употребленіе въ качествѣ декорацій, до скенографіи, тканныхъ работъ, такъ напр., для древнѣйшихъ піесъ Эсхила, гдѣ о декораціяхъ вовсе не упоминается или упоминается неопредѣленно (Персы).

2) Декорація задней части сцены, естественно, связана была съ постояннымъ значеніемъ задней стѣны. Обыкновенно декорація сцены показывала три двери въ задней ея части. Это слѣдовало изъ типическаго значенія, которое имѣли эти двери по изложенію Витрувія и нѣсколько неясному изложенію Поллукса. Каждая представляла входъ въ домъ. Средняя или главная дверь (mediae valvae) отличалась соотвѣтствующимъ украшеніемъ, когда напр., она представляла входъ во дворецъ царя въ трагедіи, въ частный домъ—въ комедіи, или пещеру въ сатирической драмѣ. Боковыя двери, если онѣ употреблялись, имѣли соотвѣтствующее украшеніе дверей второстепенныхъ зданій. По Поллуксу, въ трагедіи первая для

актера дверь означала гостинницу (ξενών), лѣвая—помѣщеніе рабовъ (εἰρκτή, ergastulum). Для перемѣны декорацій устроены были извѣстныя приспособленія, хотя еще для V в. вопросъ остается открытымъ. По Варрону, декорація задней стѣны была вертящейся (scaena versilis) или двигающейся (scaena ductilis). Первая (ея надо отличать отъ періактовъ) состояла, кажется, изъ досокъ, разрисованныхъ на передней и задней сторонѣ, которыя и поворачивались искусственно, смотря по надобности (machinis quibusdam). Вторая состояла изъ досокъ, надвигающихся другъ на друга, причемъ переднія раздвигались направо и налѣво, и выставлялись такимъ образомъ наружу за ними стоящія картины.

3) Въ то время какъ декорація задней стѣны имѣла своей главной задачей указать мѣстожительства лицъ, дѣйствующихъ въ драмѣ, періакты служили для боковыхъ декорацій, чтобы представить положенія мѣста дѣйствія драмы. На трехъ сторонахъ праваго періакта ставились доски или занавѣсы, изображающія страну (χώρα), на лѣвой доски или занавѣсы,

изображающія опредѣленную мѣстность (τόπος) въ странѣ, изображенной на правомъ періактѣ. Перемѣна декораціи была въ высшей степени проста. Если впродолженіе дѣйствія страна оставалась той-же, а мѣнялась мѣстность, то перевертывался лѣвый періактъ. Если дѣйствіе переносилось въ другую страну, то перевертывался правый періактъ и вмѣстѣ съ нимъ — лѣвый. Несправедливо утверждали отсутствіе періактовъ въ V ст. Простота пріема и необходимость его во время, когда небыло афишъ, заставляетъ заключать о раннемъ его введеніи. Дошедшія до насъ драмы не противорѣчатъ этому, и традиція говоритъ объ изобрѣтеніи періактовъ въ эсхило-софокловское время. Гораздо больше можно сомнѣваться о примѣненіи ихъ въ Римѣ. Изъ римлянъ только одинъ Витрувій говоритъ о нихъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ говоритъ и о декораціяхъ сатирическихъ піесъ, такъ что можно думать, что онъ мѣшаетъ декораціи римской и греческой сцены. Къ этому присоединяется еще то, что римская сцена, снабженная занавѣсомъ, могла легче

обойтись безъ этого приспособленія, чѣмъ всегда открытая греческая сцена.

4) Отдѣльные предметы дополняли декорацію. Естественно, могли употребляться только такіе, которые соотвѣтствовали сценѣ, какъ мѣсту, лежащему большею частію передъ зданіемъ. Такъ упоминаются часто въ дошедшихъ до насъ трагедіяхъ алтари и статуи боговъ, стоящіе на сценѣ, могилы, и т. п., а въ комедіяхъ часто — домашній скарбъ. Напротивъ, караульныя башни, стѣны, которыя упоминаетъ Поллуксъ, едва-ли стояли отдѣльно на сценѣ; наоборотъ онѣ стояли, какъ кажется, какъ и дистегіи, какимъ-нибудь образомъ въ связи съ декораціей задней стѣны. Посредствующую ступень между этими аксессуарами и машиной занимало въ Римѣ pegma (пегма), часто упоминаемое въ позднѣйшее время, которое служило для искусственныхъ превращеній; это были подмостки въ видѣ дома, которые могли падать. Впрочемъ они употреблялись преимущественно въ амфитеатрахъ, однако должно было быть нѣчто подобное и въ театрѣ, ибо, по Светонію (Nero 11), на сценѣ

былъ представленъ однажды пылающій домъ, который императоръ Неронъ позволилъ разграбить актерамъ.

5) Занавѣса древнѣйшій греческій театръ не имѣлъ. И въ позднѣйшемъ греческомъ театрѣ, кажется, не было его, по крайней мѣрѣ до тѣхъ поръ, пока хоръ выступалъ на Ѳимелѣ; онъ былъ нуженъ единственно тамъ, гдѣ онъ могъ отдѣлять отъ зрителей все мѣсто представленія, куда принадлежала въ греческомъ театрѣ и Ѳимела. Нельзя отыскать мѣста, гдѣ съ достовѣрностью можно было-бы помѣстить занавѣсъ въ нашемъ смыслѣ. Римскій театръ, наоборотъ, имѣлъ занавѣсъ (aulaea), который при началѣ игры опускался въ ὑποσκήνιον, а по окончаніи опять поднимался (Ovid. Mit. 3, III; Verg. G. 3, 24). Въ нѣкоторыхъ театрахъ можно отыскать углубленія, куда онъ опускался, напр., въ Помпеяхъ. По Донату (de com.) во время интермедій употреблялся особый занавѣсъ siparium. Онъ дѣлился надвое посрединѣ и раздвигался на обѣ стороны. Это было, какъ кажется, улучшеніемъ того, который попалъ въ Римъ 621 | 133 г. изъ атталійскаго

наслѣдства. Обыкновенно впрочемъ предполагаютъ, что это былъ главный занавѣсъ и что, слѣдовательно, до этого года въ Римѣ не было занавѣса; но такое предположеніе не имѣетъ обязательной силы.

57. *Верхнія машины.* 1) Надъ тремя дверями задней стѣны было, кажется, три отверстія. Такъ можно предполагать изъ разсказовъ древнихъ, и этому не противорѣчатъ остатки: они имѣютъ такія отверстія, хотя и не прямо надъ дверями. Театръ въ Аспендѣ представляетъ, кажется, въ этомъ отношеніи нормальную форму; театръ въ Оранжѣ имѣетъ отступленія. Эти отверстія въ стѣнахъ были необходимы, чтобы выдвигать туда машины. Машина надъ лѣвой дверью (собств. μηχανή, machina) служила для появленія боговъ моря, боговъ и героевъ воздуха (τοὺς ἐν ἀέρι), чтобы разрѣшать своимъ появленіемъ запутанныя перепетіи дѣйствій (θεὸς ἀπὸ μηχανῆς, deus ex machina). По Поллуксу, въ комедіяхъ на этомъ мѣстѣ употреблялась иная машина, чѣмъ въ трагедіяхъ, которая, судя по имени (κράδη), представляла карикатуру трагической. Этимъ-же

именемъ, м. б. только въ позднѣйшее время, обозначался крюкъ, посредствомъ котораго въ трагедіи поднимались дѣйствующія лица. Эта вышеназванная машина, должно быть, имѣла по виду нѣкоторое сходство съ ἐκκύκλημα (Eur. Jon. 1569). Она привязывалась къ канатамъ (αἰῶραι) и отъ этого носила имя αἰώρημα. Посредствомъ этихъ канатовъ ее можно было опускать на сцену и оттуда снова поднимать. Естественно, что такая машина не должна быть слишкомъ тяжела, потому все, что было для нея тяжело, являлось съ лѣвой стороны на сцену.

2) Устройство и значеніе машины, выдвигаемой въ отверстіе надъ правой дверью, неизвѣстны; мы можемъ предполагать сходство ея съ только что названной. Можно думать, что это была т. н. στροφεῖον. Но она служила, по Поллуксу, для появленія обоготворенныхъ героевъ и тѣхъ, которые потеряли свою жизнь на морѣ или въ войнѣ. Темныя слова Поллукса получаютъ освѣщеніе, если разсматривать στροφεῖον, какъ γέρανος, служащій для поднятія труповъ.

3) Такъ-же мало извѣстно и о машинѣ надъ средней дверью. Она обозначается какъ сцена боговъ или θεολογεῖον. Для опусканія она едва-ли предназначалась; напротивъ она, кажется, была верхней ἐκκύκλημα, которая показывала боговъ, собравшихся на небѣ. Она имѣла, м. б., полукруглую форму и отъ этого наз. ἡμικύκλιον. Если это не вѣрно, то значеніе послѣдняго остается темнымъ, равно какъ и изъ словъ Поллукса нельзя составить опредѣленнаго понятія о ἡμιστρόφιον.

4) Для произведенія молніи и грома были особыя машины (κεραυνοσκοπεῖον и βροντεῖον). Первая была только періактъ (π. ὑψηλή) т.-е. изображала молнію только посредствомъ живописи; послѣдняя устраивалась не всегда одинаково; главнымъ образомъ здѣсь служили металлическія доски и мѣдные сосуды, расположенные за сценой (ὑπὸ τὴν σκηνήν, post scaenam) и притомъ, вѣроятно, въ верхнемъ этажѣ. Громъ производился посредствомъ бросанія объ нихъ камней. Улучшеніе въ этомъ отношеніи въ Римѣ сдѣлалъ Клавдій Красивый.

58. *Нижнія машины.* 1) Объ нихъ можно высказать только предположенія, такъ какъ Поллуксъ—неясенъ. Самымъ правдоподобнымъ намъ кажется слѣдующее. Было двѣ лѣстницы и два спуска, посредствомъ которыхъ сцена сообщалась съ ὑποσκήνιον'омъ; посредствомъ нихъ люди являлись изнизу и туда исчезали. Лѣстницы лежали или по краямъ сцены, или въ средней части ея. Ихъ направленіе соотвѣтсвовало направленію лѣстницы въ зрительномъ мѣстѣ, т.-е. онѣ направлялись къ центру орхестры. Какъ правая, такъ и лѣвая (или только правая) назывались хароновскими лѣстницами (αἱ χαρώνιοι κλίμακες). На правой являлись духи умершихъ, напр., духъ Дарія въ Персахъ Эсхила, на лѣвой — божества, стоящія въ связи съ подземнымъ міромъ, напр., эринніи. Къ послѣднему предположенію приводитъ насъ извѣстіе, что небесные боги и герои воздуха являлись на лѣвой верхней машинѣ. Спускъ (ἀναπιέσματα) были близъ лѣстницъ. Объ одномъ мы знаемъ, что онъ предназначенъ былъ для боговъ рѣкъ. Спускъ, посред-

ствомъ котораго исчезъ Прометей, былъ на лѣвой сторонѣ.

2) Такъ какъ устройство римской сцены въ общемъ примыкаетъ къ греческой, то бросается въ глаза извѣстіе, что въ Римѣ машины для появленія духовъ находились въ передней части сцены, тамъ, гдѣ опускался занавѣсъ. Надо съ осторожностью принимать это извѣстіе тѣмъ болѣе, что одно слово, отъ котораго зависитъ это, въ рукописи испорчено.

С. Костюмы.

59. *Общее.* 1) Костюмы актеровъ были различны, смотря по различнымъ видамъ, на которые распадалась драма: трагическіе, сатирическіе, комическіе. Существеннаго различія между римской трагедіей и комедіей и позднѣйшей греческой, кажется, не было, такъ что нѣтъ надобности раздѣлять изложенія объ этомъ. О второстепенныхъ видахъ драмы: фліакографіи, ателланахъ, мимѣ, пантомимѣ, самое необходимое сказано въ § 31 (ср. § 64). Несмотря на различіе, костюмы имѣли много общаго. Опредѣляющую роль въ этомъ отноше-

ніи имѣло развитіе драмы изъ Діонисова празднества, игра подъ открытымъ небомъ и притомъ предъ многочисленной публикой, наконецъ, нравы и обычаи.

2) Что фаллофоры, изъ пѣсней которыхъ развилась комедія, носили маски съ самаго начала, легко понятно; равнымъ образомъ ясно и то, что они-же представляли бога и его свиту, и что неизвѣстнымъ намъ образомъ изъ ихъ пѣсней выросла трагедія и сатирическая драма. Религіозный страхъ мѣшалъ отмѣнить обычныя маски — при измѣненіи диѳирамба и фаллофорій въ трагедіи и комедіи. Но какъ маски, такъ и одежда вообще, сначала по крайней мѣрѣ въ комедіяхъ, удерживались тѣ же. Слѣд., въ трагедіи употреблялись длинные пестрые хитоны, которые носилъ, вѣроятно, диѳирамбическій хоръ, какъ и аѳиняне въ эпоху до пелопонесской войны, а въ комедіи — одежда фаллофоровъ. Само собою понятно, что къ этому прибавлялось то, что вносило съ собой развитіе драмы, т.-е. разная одежда для мужчинъ и для женщинъ, а въ комедіи кромѣ того — приближеніе къ народной одеждѣ.

3) Игра на открытомъ воздухѣ и передъ большимъ числомъ зрителей имѣла для костюмовъ опредѣляющее значеніе. Мимики, должно быть, съ самаго начала не требовалось: она пропадала-бы безслѣдно для далеко сидящихъ и стоящихъ зрителей. Поэтому религіозное принужденіе употребленія масокъ не противорѣчило и практической необходимости: это былъ еще бо́льшій поводъ къ ихъ удержанію. Къ этому присоединилась другая, хотя менѣе существенная, причина: акустическая. Голосъ при посредствѣ маски дѣлался звучнѣе и слышнѣе (Gell. 5, 7). Поэтому, кто смѣется вмѣстѣ съ Лукіаномъ надъ употребленіемъ масокъ, по крайней мѣрѣ въ древнѣйшія времена, тотъ доказываетъ только, что онъ не въ состояніи объяснить это явленіе научнымъ путемъ. Большое отдаленіе части зрителей отъ сцены оправдываетъ и другое явленіе—искусственное увеличеніе роста актеровъ. Во всякомъ случаѣ это было преимущественно только въ трагедіи, потому что комедія и отчасти сатирическая драма требовали живого дѣйствія, чему могли мѣшать средства увеличенія роста. Ростъ

увеличивался не только дѣйствующихъ въ драмѣ лицъ, но и боговъ и героевъ и даже у слугъ: у послѣднихъ, конечно, не всегда. Ростъ увеличивался при помощи обуви (§ 61) и ὄγκος, головного покрывала надъ маской (§ 60[1]); толщина (Poll. σωμάτιον?)—посредствомъ одѣяній на животѣ (προγαστρίδιον) и на груди (προστερνίδιον).

4) Къ этому присоединялись еще нравы и обычаи. Когда исчезло религіозное значеніе, то могли-бы уничтожить не одежду—это было-бы непрактично,—но маски. Но тогда потребовалось-бы увеличеніе числа актеровъ, потому что безъ маски одинъ и тотъ-же актеръ не могъ-бы играть нѣсколько ролей и мужскихъ и женскихъ. Неизбѣжнымъ слѣдствіемъ этого было-бы тогда допущеніе женщинъ на сцену. Это-то и удерживало отъ отмѣны масокъ: положеніе женщинъ, несмотря на нѣкоторыя улучшенія, все-таки оставалось стѣсненнымъ, и ихъ физическая сила была недостаточна для большого театра. Такимъ образомъ еще въ позднѣйшія времена были основательныя причины для удержанія масокъ, такъ

что насмѣшка Лукіана не имѣетъ для этого времени оправданій.

5) Позднее введеніе масокъ для римскихъ актеровъ указываетъ только на неразвитость римлянъ. Если молодые римскіе граждане выступали обыкновенно въ маскахъ въ ателланахъ, это запрещено было работающимъ за плату и потому пренебрегаемымъ въ обществѣ актерамъ по профессіи (Fest. p. 217). Они должны были надѣвать какъ-нибудь накладные волосы (galeri, galearia) и гримироваться. Слѣд., только изъ-за безразсуднаго преимущества заставляли актеровъ отказаться отъ употребленія масокъ усиливающихъ голосъ, и выносили всю некрасоту исполненія мужчинами женскихъ ролей. Этимъ были недовольны профессіональные актеры. Директоры труппъ выхлопотали введеніе масокъ, но во всякомъ случаѣ во время послѣ Теренція; то были Minucius Prothymus—для трагедій и Cincius Faliscus—для комедій: такъ разсказываетъ Донатъ. Вполнѣ понятенъ разсказъ Цицерона о томъ, что сенаторамъ и всадникамъ не понравилось это нововведеніе: они не видали теперь

мимики, къ которой они привыкли, но слѣдить за которой не были въ состояніи далеко сидящіе зрители. Если въ позднѣйшее время позволено было женщинамъ выступать на римской сценѣ, то это было новое варварство, ибо открыто допускали страшное напряженіе силъ. Безъ масокъ выходили только въ закрытыхъ театрахъ, т.-е. въ такихъ, которые расчитаны были на небольшое число зрителей.

Рис. № 9.

Рис. № 10.

Маски трагическія.

Рис. № 11.

Рис. № 12. Маски комическія.

60. *Маски.* Маски (πρόσωπα, προσωπεῖα, personae) носили не только собственно актеры, но также и статисты и хоревты; музыкантъ—только въ исключительныхъ случаяхъ, напр. у Арист. Птицы 861. То были не только маски на лицо, но и съ накладкой на волосы. Онѣ изготовлялись изъ покрытаго гипсомъ полотна или дерева. Что онѣ были тяжелы, доказываютъ войлочныя шапки, подкладываемыя подъ нихъ на голову (Ulp. Dem. de f. l. p. 421). Онѣ имѣли широкое отверстіе для рта и два маленькихъ для глазъ. На передней части темени находилась иногда ὄγκος треугольная наставка, надъ которой, прикрывая ее, шли волосы. Маски надѣвались на голову, какъ забрало, и завязывались подъ подбородкомъ лентами. Сверху придѣлывалось

ушко для ношенія или вѣшанья. Были еще и полумаски; но употребленіе ихъ на сценѣ сомнительно.

2) Приготовляли маски—σκευοποιοί, προσωποποιοί, значеніе которыхъ, при отсутствіи мимики, было велико. На это значеніе указываетъ Аристотель въ Poët. 6. Однако вполнѣ естественно, что въ началѣ и въ первое время хорегіи руководящая роль принадлежала поэту. И у Свиды мы читаемъ о развитіи масокъ по указанію поэтовъ. Правда, то, что передано о Ѳеспиcѣ, есть только предположеніе, но если Хорилу приписывается какая-то заслуга, Фриниху—введеніе женскихъ масокъ, Эсхилу—ихъ окрашиваніе, то это вполнѣ вѣроятно. Но только мы должны разсматривать нововведенія не какъ явившіяся вдругъ, ибо Фринихъ еще отличалъ женскія маски отъ мужскихъ бѣлымъ цвѣтомъ. Можетъ быть, и другіе поэты и актеры содѣйствовали развитію масокъ, но то немногое, что передано объ нихъ, недостовѣрно.

3) Когда греческая драма дошла до типическихъ ролей, тогда рядомъ съ не-типическими

терныхъ масокъ не было; и это вполнѣ согласно съ представленіемъ, которое мы должны сдѣлать о роляхъ драматической комедіи. Напротивъ, типическія маски позднѣйшей комедіи многочисленны; Поллуксъ перечисляетъ ихъ такъ: 9—для ролей стариковъ, 11—молодыхъ, 7—рабовъ, 3—женщинъ и 14—молодыхъ женщинъ.

4) Различіе этихъ многочисленныхъ и часто похожихъ типовъ дѣлало задачу дѣлавшихъ маски чрезвычайно трудной. Здѣсь являлось три требованія: 1) пластичность костей и тѣла, 2) окраска кожи, 3) форма и цвѣтъ волосъ, прическа и украшеніе. Въ первомъ случаѣ самымъ важнымъ была средняя часть головы, лобъ и брови. Много морщинъ на лбу обозначали преклонный возрастъ, немного морщинъ — серьезный характеръ, гладкій лобъ— веселое настроеніе, сдвинутый — мрачное. Въ тѣсной связи съ выраженіемъ лба стояло и выраженіе бровей: нахмуренныя брови обозначали серьезность или печаль, поднятые—веселое настроеніе, вскинутыя—злобное. Различіе въ положеніи бровей употреблялось для того,

чтобы обозначить перемѣну настроенія духа. Если наступала такая перемѣна, то актеръ не долженъ былъ непремѣнно перемѣнить маску, но, такъ какъ онъ показывалъ публикѣ только одну сторону лица, ему нужно было только повернуться и показать другую (Quint. 11, 3, 74). Носъ не могъ служить въ такой-же степени признакомъ извѣстнаго душевнаго настроенія: благородный греческій типъ удерживался вообще въ трагедіи; только въ комедіи и въ сатирической драмѣ употребляли иногда вздернутый носъ, а въ комедіи кромѣ того—загнутый. Еще менѣе могъ характеризовать открытый ротъ: во всякомъ случаѣ маски имѣли искривленіе рта, и т. п.—Краской, безъ сомнѣнія, прежде всего различался полъ: мужскія маски имѣли темный цвѣтъ, женскія—бѣлый. Это былъ основной тонъ, къ которому для дальнѣйшаго различенія присоединялись другія краски. Здоровье, сила передавались смуглымъ цвѣтомъ (μέλας), женственность—бѣлымъ, болѣзненность—желтымъ; раздражительность — багровымъ, хитрость — рыжимъ. И глазъ получалъ краску, и притомъ

не только бѣлокъ его, но и зрачекъ; отверстіе для глазъ въ маскѣ было не велико, однако настолько большое, что блескъ глаза былъ виденъ.—(Cic. de or. 2, 46, 193). Цвѣтъ волосъ головы и бороды соотвѣтствовалъ съ одной стороны устройству лба, съ другой—цвѣту кожи. Старики имѣли всегда бѣлые сѣдые и сѣдоватые волосы; здоровье, но несчастіе и страданіе обозначались темнымъ цвѣтомъ волосъ, красота — свѣтлорусыми, коварство – рыжими. Прическа была разнообразна. За исключеніемъ бороды, свойственной зрѣлому мужскому возрасту, женская и мужская прическа не очень вообще различались между собою. Отмѣтить можно—коротко обстриженные волосы—какъ знакъ несчастія, длинные—у царей и солдатъ, и плѣшивыя головы—въ комедіяхъ. Ὄγκος, употребляемый только въ трагедіяхъ, былъ различной вышины: у женщинъ былъ онъ обыкновенно ниже, отсутствіе его – признакъ несчастія. Иногда его замѣнялъ περικράνιον—форма его намъ неизвѣстна. Головнымъ украшеніемъ царей была діадема, головныхъ украшеній женщинъ было нѣсколько,

5) Маски, которыя употреблялись въ роляхъ нетипическихъ (ἔκσκευα πρόσωπα), могли, послѣ того какъ въ трагедіи и комедіи образовались различные типы, примыкать къ тому или другому изъ нихъ, но должны были при этомъ отличать такія особенности, чтобы легко было отличить маски отдѣльныхъ ролей отъ подобныхъ-же масокъ типичныхъ ролей. Въ этомъ отношеніи искусство дѣлателей масокъ встрѣчалось съ образовательнымъ искусствомъ. Самый удобный способъ достиженія различія было прибавленіе характерныхъ внѣшнихъ особенностей. Такъ, вѣроятно, маска Іо у Эсхила была маской несчастной, но отличалась отъ другихъ прибавленіемъ рогъ. Ср. Prometheus 588, 674. Маска Актеона была, вѣроятно, маской охотника съ указаніемъ оленьихъ рогъ. Маски Евменидъ были у Эсхила темнаго цвѣта и имѣли въ волосахъ змѣй (ст. 48, 53). Съ прибавленіемъ такихъ-же характерныхъ особенностей были маски фантастичныхъ фигуръ комедіи. Маски птицъ у Аристофана имѣли человѣческій обликъ, но снабжены были клювами и хохлами, хоръ облаковъ носилъ боль-

шіе смѣшные носы.—Другой родъ нетипическихъ масокъ назначался для Θάμυρις. Поллуксъ говоритъ о нихъ, что одинъ глазъ этихъ масокъ имѣлъ темный цвѣтъ, другой—свѣтлый. Значеніе этого зналъ уже Лессингъ. До ослѣпленія актеръ показывалъ одну только сторону маски—свѣтлую, послѣ ослѣпленія—другую. Если-бы пришлось доказывать мнѣніе, что актеры дѣйствовали на сценѣ, а не на орхестрѣ, то этотъ фактъ былъ-бы здѣсь рѣшающимъ.

61. *Обувь.* 1) Особаго вниманія заслуживаютъ котурны, служащіе для увеличенія роста трагическихъ актеровъ (κόθορνος, ἐμβάτης, ὀκρίβας, crepida, cothurnus). Что трагическіе актеры употребляли высокія деревянныя подставки, ясно говорятъ писатели и отчасти подтверждаютъ произведенія художества. Все остальное основано на гипотезахъ. Такъ какъ греческое слово (κόθορνος, ἐμβάτης) обозначало башмаки съ высокими голенищами, то предполагаютъ голенища и для котурновъ, но справедливо-ли это, вопросъ остается открытымъ, ибо были и женскіе башмаки, ко-

торые назывались котурнами. Весьма вѣроятно, что котурны актеровъ дѣлались по одной ногѣ, какъ и обыкновенные котурны. Женскіе котурны обыденной жизни имѣли

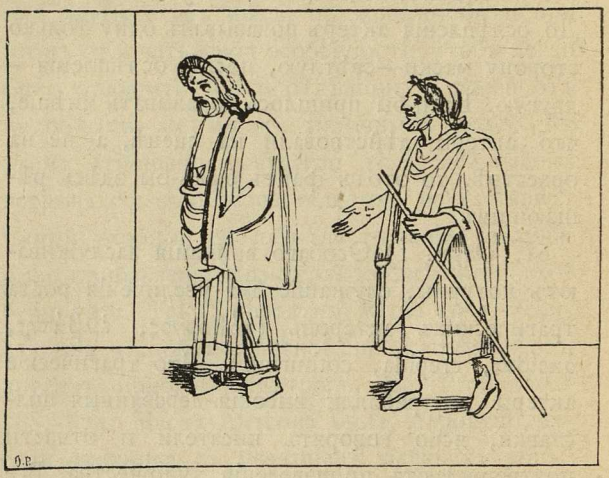


Рис. № 13.

четыреугольныя подошвы и, какъ показываютъ рисунки, четыреугольныя подставки; поэтому можно предполагать, что они были взяты и для котурновъ сцены. Между тѣмъ другія художественныя произведенія показываютъ со-

вершенно другую форму, такъ что сказать рѣшающее слово въ настоящее время нельзя. Изобрѣтеніе котурновъ приписывается Эсхилу, о чемъ говоритъ и Горацій ars poët. 280 и Свида, однако правдопобнѣе извѣстіе въ Vita, разсказывающее о томъ, что Эсхилъ сдѣлалъ котурны выше. Они долго оставались въ употребленіи: мы ничего не слышимъ объ отмѣнѣ ихъ у римлянъ, и Лукіанъ еще упоминаетъ ихъ. Что трагическій хоръ, который долженъ былъ танцовать не могъ пользоваться высокими котурнами, понятно само собою; и нѣкоторыя дѣйствующія лица носили, какъ и хоревты, низкіе башмаки. Этого не видно изъ художественныхъ произведеній, но можно заключить изъ словъ Поллукса (κόθορνοι καὶ ἐμβάδες) и изъ жизнеописанія Софокла, передающаго, что онъ изобрѣлъ для актеровъ и для хора бѣлые башмаки (λευκαὶ κρηπῖδες), высокіе, но вслѣдствіе кожаной подошвы и предназначенія для хора не могущіе быть такъ высоки, какъ собственно котурны.

2) Объ обуви сатирическихъ актеровъ мы ничего не знаемъ опредѣленнаго; если сатиры

на изображеніяхъ являются безъ всякой обуви, то этому, конечно, нельзя еще довѣрять. Актеры сатирической піесы, не принадлежащіе къ кругу сатировъ, носили трагическую обувь, хотя, м. б., и не высокіе котурны. Напротивъ достовѣрно, что въ комедіи употреблялся низкій башмакъ (soccus). Общее греческое названіе ихъ (ἐμβάδες, Pollux ἐμβάται) было, какъ кажется, взято отъ чаще всего встрѣчающейся формы, такъ что нѣтъ необходимости предполагать для всѣхъ актеровъ одинаковую обувь. У Аристофона различалась обувь мужчинъ (ἐμβάδες, Λακωνικαί) и обувь женщинъ (κόθορνοι, περσικαί). Едвали—сценическая обувь въ данномъ случаѣ отступала отъ обыкновенной обуви. Иначе было въ Римѣ; здѣсь полубашмакъ (soccus), употреблялся только на сценѣ, по крайней мѣрѣ въ республиканское время, такъ какъ обувь тогда носили обыкновенно только женщины.

62. *Трагическіе костюмы.* 1) Вѣроятно, что, кромѣ Эсхила, и Хэрилъ и Софоклъ содѣйствовали развитію сценическаго костюма, но главнымъ образомъ—Эсхилъ, давшій ему на-

правленіе. Онъ примкнулъ въ этомъ случаѣ къ аттической гражданской одеждѣ и одеждѣ діонисовыхъ жрецовъ. Введенные Эсхиломъ костюмы оставались въ главныхъ чертахъ неизмѣненными въ противоположность обыденной одеждѣ, которая, измѣняясь, стала съ теченіемъ времени непохожей на сценическую одежду. Подробности относительно всего этого еще не изслѣдованы. Но не только обыкновеніе, державшееся за время, но роскошь одеждъ, соотвѣтствующая важности трагедіи, и особенно практическая внѣшность формы и краски содѣйствовали удержанію трагическаго костюма.

2) Въ общемъ онъ производитъ впечатлѣніе женской одежды, благодаря пестротѣ красокъ, а особенно благодаря длиннымъ складкамъ нижнихъ платьевъ и поясу подъ мышками. Это былъ намѣренный расчетъ. Именно, съ одной стороны, одѣтые такъ актеры казались выше ростомъ, чѣмъ были дѣйствительно, и слѣдовательно достигалась та цѣль, какую преслѣдовали котурны и ὄγκος; но съ другой стороны обиліе складокъ нижняго платья было

Рис. № 14. Мельпомена въ траг. кост.

необходимо нужно, чтобы сдѣлать легче движеніе актера на сценѣ и дать ему возможность становиться на колѣни. Далѣе, съ чисто практической цѣлью было то, что актеры въ различныхъ роляхъ—мужскихъ и женскихъ—носили одно и тоже исподнее платье, имѣющее родъ хитона, такъ что при перемѣнѣ костюма не было надобности въ собственно переодѣ-

ваньи, а надобно было только надѣть накидку или рѣдко надѣть сверхъ него другое платье, имѣющее родъ хитона. Это исподнее платье было т. н. ποικίλον, которое носило имя по вытканнымъ на немъ фигурамъ. Оно доходило до ногъ и было, въ противоположность обыкновенной одеждѣ, снабжено длинными рукавами, ниспадающими до кистей рукъ, можетъ быть даже и перчатками (χειρῖδες?). Поясъ, какъ уже упомянуто, былъ подпоясанъ высоко на груди, какъ говоритъ Страбонъ. Ватиканская мозаика, которая, не смотря на свою не глубокую древность, соотвѣтствуетъ въ большинствѣ случаевъ литературнымъ даннымъ, даетъ вертикальныя и горизонтальныя полосы вмѣсто фигуръ и одинаковую длину для всѣхъ лицъ, такъ что гипотезы, основанныя на другихъ произведеніяхъ искусства, о меньшей длинѣ платья для лицъ низшаго состоянія, нужно принимать съ осторожностью.

3) Что касается верхняго платья, то Поллуксъ даетъ только рядъ названій, такъ что ближайшихъ опредѣленій дать нельзя, ибо одежда обыденной жизни, къ которой обык-

новенно обращаются для объясненій, не даетъ достаточныхъ указаній для костюмовъ. Что это были отчасти роскошныя одежды, можно заключить изъ самыхъ названій и изъ другихъ извѣстій. Наиболѣе бросается въ глаза ξυστίς и βατραχίς; первую носили цари (Sch. Ar. Nub. 70), вторая названа такъ по цвѣту.

4) Кромѣ того были верхнія одежды, которыя носили только отдѣльныя лица подобно нетипическимъ маскамъ. Такова —ἀγρηνόν— спеціальная одежда Терезія и другихъ мудрецовъ— клѣтчатая шерстяная одежда, покрывавшая все тѣло. Извѣстные цари, какъ Атрей, Агамемнонъ καὶ ὅσοι τοιοῦτοι носили κόλπωμα, надѣваемую на ποικίλον (ἐνέδυντο): она была вродѣ хитона, снабжалась рукавами и подпоясывалась. Кажется, подобной-же формы было и κροκωτός — одежда шафраннаго цвѣта, по Ἐκκλησ. Аристофана (332, 315), которую носилъ Діонисъ сверхъ нижняго хитона, подобно аѳинянкамъ. Во всякомъ случаѣ это была та одежда, которая подпоясывалась пестрымъ поясомъ (μασχαλιστῆρι ἀνθινῷ). Воины и охотники носили пурпурную хламиду; разнаго

рода несчастные люди — одежды, окрашенныя въ разнаго рода цвѣта: бѣглецы — запачканныя одежды; печалящіеся — черныя. Послѣдняго Поллуксъ не говоритъ, но это видно изъ драмъ Еврипида. Изодранная одежда употреблялась, наконецъ, для характеристики такихъ людей, какъ Филоктетъ и Телефъ.

5) Понятно само собою, что то-же правило существовало и для нетипическихъ костюмовъ женскихъ ролей. Поллуксъ указываетъ только на необыкновенный, спеціальный костюмъ роли царицы: порфиру (συρτός, σύρμα?), которая надѣвалась, вѣроятно, на ποικίλον, и на нее накидывалась еще бѣлая мантія (ἱμάτιον) съ пурпурной обшивкой (παράπηχυ Poll. 753). Но если эта женщина должна быть въ траурѣ (τῆς δὲ ἐν συμφορᾷ, т.-е. τῆς βασιλευούσης), то ея одежда состояла изъ длиннаго (со шлейфомъ) чернаго платья съ голубой или зеленой накидкой.

6) Костюмы римской трагедіи не отступали, какъ сказано выше, въ общемъ отъ греческихъ. Только въ началѣ вмѣсто костюма греческихъ героевъ употреблялась laena, жреческая одежда

фламиновъ, вмѣсто которой позднѣе введена была болѣе подходящая къ греческой одеждѣ (palla). Не какъ на принципіальное отступленіе, но какъ на естественное развитіе можно смотрѣть, если въ національной римской трагедіи (fabula praetexta) цари и полководцы являлись въ одеждѣ, въ которой римляне привыкли видѣть своихъ высокопоставленныхъ лицъ—въ тогѣ съ пурпурной каймой. И на употребленіе пурпурной туники нельзя тоже смотрѣть, какъ на принципіальное отступленіе. Она вошла въ употребленіе впервые послѣ укорененія роскоши къ концу республиканскаго времени, когда по Валерію Максиму (2, 4, 6) P. Lentulus Spinther снабдилъ актеровъ костюмами, шитыми серебромъ, а М. Эмилій Скавръ старался затмить все предыдущее не только громадностью выстроеннаго имъ театра, и архитектурнымъ и художественнымъ украшеніемъ сцены, но и изготовленіемъ золотомъ шитыхъ порфиръ. Замѣчательно для римскаго вкуса то, что это удалось ему; еще Плиній разсказываетъ объ этомъ въ своей Естественной Исторіи (36, 114 sq.) съ необыкновеннымъ

воодушевленіемъ, и другіе руководители праздниковъ старались подражать ему.

63. *Костюмы въ сатирической драмѣ.* Поллуксъ указываетъ только костюмы тіазотовъ Діониса. Изъ его молчанія и изъ относящихся сюда изображеній можно заключить, что остальныя лица, выступающія въ сатирической драмѣ, были одѣты, за немногими, конечно,

Рис. № 15. Маска Силена.

исключеніями, въ трагическіе костюмы. Какъ самый дикій въ свитѣ Діониса считался старый Силенъ (πάππος Ξειληνός). Его костюмомъ (κορταῖος) былъ короткій, съ густыми волосами, подпоясанный хитонъ изъ козьей кожи, изъ подъ котораго глядѣли панталоны изъ того-же матеріала. Произведенія искусства представляютъ его также завернутымъ въ одежду, покрытую волосами, которая закрывала все тѣло на подобіе трико. Далѣе, въ качествѣ одежды силеновъ называютъ большую пеструю накидку (τὸ θήραιον τὸ Διονυσιακόν), такую-же маленькую (χλανὶς ἀνθινή) и, наконецъ, пурпурную (φοινικοῦν ἱμάτιον). Не было, конечно, недостатка и въ дѣйствительно звѣриныхъ шкурахъ (νεβρὶς, αἰγῆ); только шкура пантеры вслѣдствіе ея дороговизны часто поддѣлывалась (παρδαλῆ). Хоръ сатировъ во время танцевъ былъ затянутъ въ тѣлеснаго цвѣта трико и носилъ фартукъ изъ козьей кожи, спереди привѣшивался фаллосъ и сзади — хвостъ.

64. *Костюмы въ комедіи.* 1) Въ фліакографіи мужчины выходили въ кожаной одеждѣ, обтя-

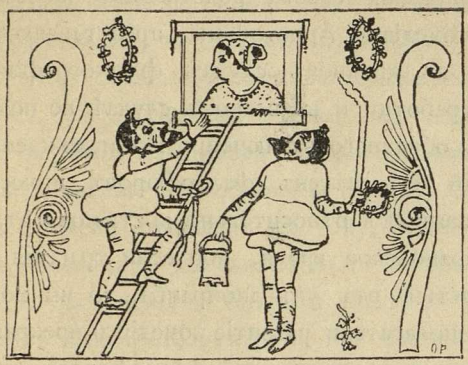


Рис. № 16. Діонисъ передъ окномъ Алтеи.

нутой на подобіе трико, и закрывающей все тѣло до лодыжекъ, кистей рукъ и шеи; сверху надѣвалась еще одежда, которая набивалась спереди на животѣ и часто сзади, и внизу придѣлывался фаллосъ. Очевидно, что это не было одеждою въ собственномъ смыслѣ, но преставляло только нагое тѣло человѣка.

2) Сообразно этой одеждѣ представляли себѣ и одежду древней комедіи; только очень недавно поднялись возраженія противъ этого и совершенно правильно; ибо тѣ и другія не имѣютъ между собою ничего общаго. Фліако-

графическія сцены, родственныя по сюжету съ комедіями Аристофона, представляютъ собой въ крайнемъ случаѣ фліакографическія переработки и во всякомъ случаѣ не позволяютъ обратнаго заключенія. Происхожденіе комедій отъ пѣсенъ фаллофоровъ ничего не доказываетъ относительно костюмовъ въ Аристофановское время, ибо если трагедія освободилась отъ узъ диѳирамба, то мы можемъ предполагать и развитіе комедіи и прекращеніе распущенности шествій фаллофоровъ къ срединѣ или къ концу V ст. Сохранившіяся драмы говорятъ противъ фліакографическихъ костюмовъ на сценѣ Аристофона. Аристофанъ ясно говоритъ въ Облакахъ 537, что его комедіи, въ противоположность прежнимъ, нравственны. Если, не смотря на это, и есть два мѣста, гдѣ играетъ роль фаллосъ, то это указываетъ только на распущенность въ аттическихъ остротахъ и ничего больше, а не то, чтобы постоянно всѣ мужчины носили фаллосъ. Невозможно изъ этихъ мѣстъ Облаковъ заключить о всеобщемъ употребленіи фаллоса въ древней комедіи, ибо намъ ничто рѣшительно

не мѣшаетъ отнести упоминаемыхъ тамъ носителей фаллосовъ на шествіе, или κῶμος, въ день предъ драматическимъ состязаніемъ, о чемъ см. § 17. Но при процессіяхъ комедія могла вспомнить о своемъ происхожденіи и устроить шествіе фаллофоровъ. Если-бы кромѣ этого зрители привыкли къ тому, чтобы на сценѣ появлялись постоянно люди съ фаллосами, то ихъ должны были-бы имѣть и женщины въ Ἐκκλησιάζουσαι 68, при своемъ переодѣваньи, — ситуація, которую едва-ли-бы опустилъ Аристофанъ. Также мало сходства и въ костюмахъ аристофановскихъ комедій съ костюмами фліакографіи. Вполнѣ невѣрно предположеніе, что въ нѣкоторыхъ случаяхъ выступали совершенно нагіе. Нижній хитонъ всегда оставался на тѣлѣ, у Мнесилоха Thesmophor 214 sq., у стариковъ въ Lysistr 662 sq., у раба въ Aves 947, ибо упоминаемый въ этихъ мѣстахъ ἐξωμίς есть родъ хитона. Не менѣе важно и молчаніе Поллукса. Онъ упоминаетъ только отступленія въ маскахъ древней комедіи, о такомъ принципіальномъ отступленіи въ одеждѣ онъ не говоритъ ни слова. Слѣ-

довательно, нѣтъ сомнѣнія: древняя и новая комедія не знала иной одежды на сценѣ кромѣ народной. Естественно были отступленія — фантастическіе костюмы при фантастическихъ сюжетахъ.

3) Произведенія художества показываютъ намъ мужскія лица въ плотно обтянутыхъ штанахъ и иногда съ рукавами изъ той-же матеріи. Совершенно справедливо видятъ въ этомъ родъ трико, которое носили подъ собственной одеждой. Имя его (σωμάτιον?) неизвѣстно, неизвѣстно и время его введенія. Весьма вѣроятно, что оно введено было рано, ибо трико употреблялось въ костюмахъ сатирической драмы и такая-же потребность существовала съ самаго начала и въ комедіи. Ποικίλον въ трагедіи прикрывало все что было некрасиваго въ рукахъ и ногахъ актера въ формѣ и цвѣтѣ; народная одежда употребляемая въ комедіи не дѣлала этого. Введеніе трико помогло этому недостатку.

4) Но комическіе костюмы примыкали не ко вседневной одеждѣ народа, а къ праздничной. Хотя это и не передано источниками,

однако понятно само-собою. Если зрители являлись на праздникъ бога одѣтыми попраздничному, и если трагическіе актеры выступали въ древней праздничной одеждѣ, то и комическіе актеры не могли выходить въ повседневной одеждѣ; поэтому для древней комедіи можно предполагать пеструю одежду. Но такъ какъ праздничная одежда народа переживала нѣкоторыя перемѣны, хотя и очень малыя, то и сценическая одежда испытывала тѣ-же измѣненія. Конечно, не надо предполагать безусловнаго подражанія этимъ перемѣнамъ, ибо консерватизмъ существовалъ какъ въ трагическихъ, такъ и въ комическихъ костюмахъ, и было при этомъ типическое значеніе нѣкоторыхъ одеждъ, а особенно красокъ одеждъ. Матерія и покрой, можетъ быть, измѣнялись; можетъ быть, дѣлались иными и способы ношенія платья, но извѣстныя платья, извѣстныя краски оставались знаками, по которымъ узнавали возрастъ, полъ, званіе лица. Но эта типичность не оставалась, кажется, неизмѣняемой, ибо краски на произведеніяхъ художествъ не всегда согласуются съ литера-

турными извѣстіями у Поллукса, Доната и др. По Поллуксу бѣлая одежда была у стариковъ, разноцвѣтная, пурпурная — у молодыхъ, зеленая и синяя—у старухъ, но бѣлая-же была у жрицъ, дѣвушекъ и т. п. Бѣлая накидка у рабовъ была ихъ праздничной одеждой. Являлась на сценѣ и вышитая женская одежда (παράπηχυ συμμετρία), но неизвѣстно у какихъ лицъ.

5) О фантастическихъ костюмахъ комедіи мы можемъ составить себѣ только приблизительное представленіе по драмамъ Аристофана. Указаній можно найти достаточно, напр., Осы имѣютъ жало (1075 и схол.), Облака пеструю одежду (Schol. 289).

6) Здѣсь нужно вкратцѣ указать, что латинскіе переводы и обработки греческихъ комедій (fabulae palliatae), нося по содержанію чужеземный характеръ, имѣли и костюмы, отличные отъ римскихъ, а римскія національныя комедіи игрались въ римскихъ костюмахъ.

65. *Головные покровы, символы.* 1) Какъ маски и одежда, такъ и покровы и украшенія головы и символы при нѣкоторыхъ лицахъ служили для характеристики ихъ носителей.

Рис. № 17. Рабъ изъ комедіи.

Отношеніе этихъ предметовъ, употреблявшихся на сценѣ, къ такимъ-же предметамъ, употреблявшимся въ обыденной жизни, неизвѣстно; мы можемъ только предполагать, что иногда въ комедіи, а особенно въ древней, выступали карикатуры.

2) Собственно головного покрова не было, такъ какъ не было его въ обыденной жизни грековъ и римлянъ. Исключеніе составляли путешественники, такъ Исмена у Софокла (313) носила шапку (κυνῆ), когда провожала отца

изъ Коринѳа въ Аѳины. Точно также Гермесъ носилъ πέτασος, если только можно опереться на фліакографическую вазу. Далѣе исключеніе составляли старики: Стрепсіадъ въ Облакахъ Аристофана 269 и старые рабы въ Осахъ 445 являются въ κυνῇ. Моряки по Miles Плавта IV, 4, 41 sq. носили causia и Одиссей по Донату (de com. p. 11, 13 R.) носилъ pileus. Дарій въ Персахъ Эсхила 661 носилъ на головѣ царскую тіару, о которой упоминаетъ и Поллуксъ. Женщины надѣвали въ особыхъ случаяхъ на голову часть верхняго платья, напр. Антигона въ Финик. Еврипида 1490 и нѣкоторыя фигуры Ватиканской мозаики. По Поллуксу женщины носили въ трагедіяхъ капюшонъ (καλύπτρα) и повязку для волосъ (μίτρα). Митру и сѣтку (κεκρύφαλος) упоминаетъ Еврипидъ при переодѣваніи Мнесилоха въ Thesmoph. 257 Аристофона; гетеры позднѣйшихъ комедій носили, по Поллуксу, μίτρα или ταινίδιον, или украшали волосы золотомъ, матери гетеръ — пурпурную головную повязку. Часто носили, какъ и въ обыденной жизни, на головахъ вѣнки: вѣнки особенно носили

тѣ, которые возвращались отъ оракула съ радостной вѣстью, далѣе тѣ, которые шли съ пира или на пиръ, въ новой комедіи рабы и музыканты.

3) Боги имѣли свои опредѣленные символы: Аѳина въ Евменидахъ Эсхила 404 — эгиду, Аполлонъ — колчанъ, лукъ, стрѣлы (тамъ-же 181); Гермесъ—κηρυκεῖον, Гераклъ на Ватиканской мозаикѣ—палицу, и по Поллуксу—львиную шкуру. Діонисъ и его спутники—въ сатирическихъ драмахъ и Вакх. Евр.—θύρσος, τύμπανα, νεβρίς. Мечи (μάχαιραι) и полное вооруженіе (παντευχία) носили герои, лукъ—Филоктетъ у Софокла (287), вѣтви, связанныя шерстью, носили просящіе о защитѣ. Скипетръ имѣли цари, посохи — старики и мудрецы (Кассандра въ Агам. Эсх. 1265). Въ комедіяхъ, какъ можно заключить по Поллуксу, посохи стариковъ были—καμπύλαι, примѣръ чего виденъ въ стѣнной картинѣ въ Помпеяхъ. Но такъ какъ посохи были кривые и носились большею частію въ лѣвой рукѣ, то естественно, что они предназначались не для того, какъ предполагали, чтобы опирать-

ся, но были только символами. Посохъ (βακτηρία, λαγωβόλον) носили въ комедіяхъ и *крестьяне*, они-же носили кожаную одежду (διφθέρα) и котомку (πήρα), такъ-же было и въ трагедіяхъ, хотя Поллуксъ и упоминаетъ только о кожаной одеждѣ. Фартукъ (διπλῆ) носилъ въ комедіи поваръ, сосуды съ мазью (λήκυθος) и скребница (στλεγγίς) были признакомъ паразита.

66. *Флейта.* 1) Обыкновенной въ театрахъ флейтой была двойная флейта (αὖλός, tibia). Употреблявшаяся въ исключительныхъ вообще случаяхъ простая флейта, по всей вѣроятности, не употреблялась въ драмахъ, ибо о ней нигдѣ не упоминаютъ сценическіе литературные источники, и на произведеніяхъ искусства, относящихся къ сценѣ, мы находимъ только двойную флейту. Она соотвѣтствовала, вѣроятно, нашему кларнету (безъ клапановъ), но имѣла болѣе глухой звукъ, которому подражаетъ μυμῦ во Всадникахъ Аристофана 10. Она дѣлалась изъ тростника, но также и изъ дерева, особенно изъ бука и изъ кости. Мундштукъ (ζεῦγος), общій для обѣихъ

трубъ, содержитъ для каждой трубы язычекъ (γλῶσσα). По Θеофрасту (φυτ. ἱστ. 4, 11, 7), можно заключить, что онъ приготовлялся изъ того-же матеріала, какъ и остальныя части флейты. Самая труба (βόμβυξ) была первоначально тонкая, снабженная нѣсколькими дырочками, со временемъ ихъ стало больше; были даже и такія, которыя при помощи кольца могли закрываться; кромѣ того стало бо̀льше отверстіе дула, нецѣлесообразность чего для драмы Горацій имѣлъ полное право порицать (Ars poët. 204 sq.).

2) По Варрону правая флейта имѣла главный голосъ (incentiva), а лѣвая второстепенный (succentiva). Во время Варрона было, какъ видно по дидаскаліямъ, четыре рода флейтъ:

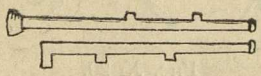


Рис. № 18. Tibiae impares.

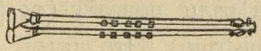


Рис. № 19. Tibiae pares.

tibiae pares, tibiae impares, duae dextrae, sarranae. Предполагаютъ, что обѣ первыя флейты состояли изъ правой и лѣвой. Что такое sarranae, сказать трудно; такъ какъ двѣ лѣвыя въ дидаскаліяхъ нигдѣ не упоминаются, то мало еще вѣроятія отожествлять ихъ съ sarranae, какъ это находится у Доната; по Діомеду флейты, аккомпанирующія пѣнію хора (choraulicae tibiae), были отличительны отъ pythaulicae (употреб. въ другихъ случаяхъ). Относительно греческой драмы неизвѣстно, были-ли тамъ разные роды флейтъ.

Рис. № 20.

3) При игрѣ на двойной флейтѣ музыканты часто надѣвали повязку (φορβειά, στομίς, χειλωτήρ, capistrum). Это была кожаная повязка, которяя шла съ задней части головы

на щеки и губы и укрѣплялась посредствомъ другой повязки на маковкѣ. Тамъ гдѣ повязка закрывала ротъ, было отверстіе, въ которое и вкладывался мундштукъ. Облегченіе, достигаемое этимъ, состояло въ томъ, что когда дули въ мундштукъ, воздухъ не могъ отступать назадъ.

Рис. № 21. Терпсихора съ лирой и въ костюмѣ музыканта.

Рис. № 22. Евтерпа съ двойной флейтой въ костюмѣ музыканта.

5. ПРЕДСТАВЛЕНІЕ.

А. Сопровождающія обстоятельства.

67. *Выборъ, обработка драмъ.* 1) Основныхъ правилъ, наблюдаемыхъ при выборѣ новыхъ драмъ, мы не знаемъ. Нѣтъ сомнѣнія, что въ Аѳинахъ принималась во вниманіе художественная цѣнность новыхъ драмъ. То-же было и въ Римѣ не только во времена Цицерона, когда къ дѣлу привлекался *Тарпа*, какъ спеціалистъ, но уже и раньше. По крайней мѣрѣ Светоній разсказываетъ, что Теренцій носилъ Andria на разсмотрѣніе къ спеціалисту. Въ Аѳинахъ, гдѣ поэтъ былъ вмѣстѣ съ тѣмъ и режиссеромъ, піесы, естественно, игрались безъ измѣненій. Въ Римѣ, гдѣ режиссерство было отнято у поэта, директоры труппъ, по

крайней мѣрѣ комики, отступали отъ композиціи постольку, поскольку они должны были уничтожать междуактные отдѣлы, чтобы не дать зрителямъ уйти изъ театра.

2) При выборѣ древнихъ піесъ главную роль игралъ вкусъ зрителей. Изъ аѳинскихъ надписей можно заключить, что это были піесы Еврипида, Менандра и Филемона. То-же было и въ Римѣ. Піесы Плавта много лѣтъ господствовали на римской сценѣ и игрались послѣ смерти поэта. Вытѣсненныя въ послѣдующее время болѣе грецизированными, болѣе утонченными произведеніями, между прочимъ, и произведеніями Теренція, онѣ ожили снова на римской сценѣ по смерти этого послѣдняго въ началѣ VII ст. города. Рядомъ со вкусами времени принимались во вниманіе и способности протагонистовъ и всей труппы. При дворахъ царей греческіе актеры играли, безъ сомнѣнія, піесы, содержащія подходящія для нихъ роли (Dem. de f. l. 246). О римскихъ актерахъ свидѣтельствуетъ Цицеронъ de off. I, 31, III, что они выбирали піесы, имѣя въ виду не ихъ художественное достоинство

(optimas fabulas), но тѣ, которыя соотвѣтствовали ихъ дарованію (accomodatissimas).

3) Въ виду такихъ обстоятельствъ понятно, что при возобновленіи піесъ на сценѣ тексты претерпѣвали измѣненія. Аѳиняне, какъ мы видѣли, сумѣли защитить закономъ, по предложенію оратора Ликурга, по крайней мѣрѣ піесы трехъ великихъ трагиковъ. Но этого не было относительно произведеній другихъ поэтовъ, какъ доказываютъ намъ сохранившіеся тексты. Подобныя измѣненія были и въ Римѣ. Кромѣ отдѣльныхъ измѣненій, большая часть плавтовскихъ піесъ получила новые прологи. Также и заключительныя сцены иногда совершенно мѣнялись, что видно изъ Poenulus Плавта и Andria Теренція, имѣющихъ ихъ въ двухъ видахъ.

68. *Репетиціи.* Большой размѣръ театральнаго зданія, точность выраженія, требуемая зрителями, одновременное исполненіе женскихъ и мужскихъ ролей, требовали отъ актера развитія голоса, котораго можно было достичь только долговременнымъ упражненіемъ. Отсутствіе суфлера предполагаетъ точное разучива-

ніе текста. Поэтому нельзя удивляться, если мы слышимъ объ усердныхъ репетиціяхъ и приготовленіяхъ актеровъ. Съ ранняго утра натощакъ дѣлали свои репетиціи актеры и хоревты, какъ сказано у Аристотеля, потому что послѣ пищи голосъ дѣлался менѣе способнымъ для пѣнія. Предупрежденія относительно пищи, питья и образа жизни вообще упоминаются часто, у Плутарха Symp. 9, 1 даже рекомендуется воздержаніе отъ физическихъ наслажденій. Греческіе актеры были, кажется, еще прилежнѣе римскихъ. Цицеронъ говоритъ о нихъ, что они декламировали впродолженіе года сидя, и что они до и послѣ представленій дѣлали репетиціи пѣнія при различныхъ положеніяхъ тѣла. При этихъ репетиціяхъ, по крайней мѣрѣ въ Римѣ, а въ императорское время и въ другихъ мѣстахъ, былъ особый учитель, который назывался φωνασκός. Кажется, что если не сначала, то позднѣе такой спеціалистъ (ὑποβολεύς, monitor) руководилъ игрой во время представленія посредствомъ особаго инструмента (φωνασκικόν ὄργανον, Plut. T. Gracch. 2, 5).

2) Само собою разумѣется, что были общія репетиціи, или пробы, которыя происходили, какъ знаемъ изъ Аѳинъ, въ особомъ для того устроенномъ зданіи. Но репетиціи въ нашемъ смыслѣ,—въ театрахъ и съ машинами, едва-ли были. Мы знаемъ только объ одной генеральной репетиціи въ Аѳинахъ, которая, можетъ быть невѣрно, называлась προαγών, и происходила въ одейонѣ, а не въ театрѣ, за нѣсколько дней до великихъ Діонисій. Два мѣста говорятъ объ этомъ, изъ нихъ одно упоминаетъ только трагическихъ актеровъ. Но эта репетиція была, очевидно, отлична отъ того, что мы называемъ этимъ именемъ, ибо актеры являлись безъ масокъ и костюмовъ, и играли въ одейонѣ, гдѣ не было машинъ. Цѣль этого была, очевидно, направлена болѣе на декламацію, а не на игру. Какія основанія были при выборѣ закрытаго одейона, для этой репетиціи, сказать трудно; думаютъ различно: можетъ быть берегли голосъ, защищались отъ непогоды, укрывались отъ чрезмѣрнаго наплыва зрителей. Такова, кажется, была репетиція, о которой идетъ рѣчь въ прологѣ къ Eunuchus

Теренція: зрителей кромѣ эдила и гостей здѣсь не было.

69. *Объявленіе.* 1) Въ Аѳинахъ, гдѣ представленіе происходило одинъ разъ въ годъ, гдѣ хореги и актеры задолго до представленія указывались поэтамъ, было-бы излишнимъ оповѣщать зрителей до праздника о планѣ игры, ибо какъ имена допущенныхъ до состязанія поэтовъ, такъ и имена поставляемыхъ піесъ не могли оставаться неизвѣстными такимъ ревностнымъ любителямъ театра, какъ аѳиняне, и въ сравнительно небольшомъ городѣ. Во всякомъ случаѣ объявленіе было, но въ театрѣ и не раньше праздника, а въ самый праздникъ. Въ великіе Діонисіи піесы объявлялись при драматическомъ предпразднествѣ, о чемъ рѣчь будетъ въ слѣдующемъ §. Было-ли то же въ предпразднество Леней и малыхъ Діонисій или объявленіе происходило, какъ въ Римѣ, только въ самый день представленія, сказать нельзя. Но что вообще въ эти оба праздника объявленія были, мы должны предполагать изъ того, что на римское объявленіе, какъ на многіе другіе факты римской сцены, мы должны смотрѣть

какъ на заимствованіе изъ Аѳинъ. За это говоритъ, кажется, мѣсто въ Пирѣ Платона; оно касается Леней, хотя и не говоритъ прямо объ объявленіи.

2) Въ Римѣ объявлялось имя піесы и автора непосредственно предъ началомъ игры, вѣроятно, глашатаемъ (pronuntiatio tituli); однако и въ прологѣ дѣлалось объявленіе. Онъ произносился или директоромъ, какъ у Теренція, или однимъ изъ актеровъ, который не дол-

Рис. № 23.

женъ былъ тотчасъ-же играть, и не въ сценическомъ костюмѣ, но въ совершенно особомъ одѣяніи; въ немъ сообщалось все то, что обыкновенно содержатъ наши афиши, и даже еще болѣе. Но увеличеніе города съ одной стороны и честолюбіе дающихъ игры — съ другой сдѣлали объявленія желательными задолго до праздниковъ и потому кажется вѣроятнымъ, что какъ другія игры, такъ и сценическія объявлялись глашатаями за долго до представленія. Въ императорское время объявленія происходили письменно (Sen. Ep. 117, 30).

3) Подобное было, вѣроятно, и въ Аѳинахъ и въ другихъ греческихъ и римскихъ городахъ, однако объ этомъ мы ничего не знаемъ. Только немногія извѣстія изъ позднѣйшаго времени разсказываютъ о подобныхъ-же порядкахъ въ эллинистическихъ городахъ: мы слышимъ между прочимъ о προαναφώνησις и προεισόδιον у Heliod. Aethiop. 8, 17.

70. *Предпразднество.* 1) Наши свѣдѣнія объ этомъ основываются на четырехъ мѣстахъ. Изъ одной надписи мы узнаемъ, что προάγων совершалось въ святилищахъ; изъ Эсхила (in

Ctes. 67), что προάγων происходило 8 элафеболіона, въ священный день. Но въ этотъ день происходило также, какъ можно заключить изъ закона Эвегора, προάγων драматической части великихъ Діонисій, наз. κῶμος. Четвертое мѣсто, vita Еврипида, говоритъ о προάγων, гдѣ хоръ Софокла и актера были представлены народу въ театрѣ. Сопоставивъ эти мѣста, мы получаемъ слѣдующее.

2) Προάγων, наз. κῶμος, былъ введеніемъ къ празднику драматической части великихъ Діонисій. Онъ падалъ на 8 элафеб., съ тѣхъ поръ какъ трагическія игры продолжались четыре дня; такую продолжительность получили онѣ, вѣроятно, послѣ смерти Эсхила; прежде προάγων падало на 9 элафеб. Оно состояло, какъ сказано въ § 17, изъ трехъ частей: богослужебной части въ святилищѣ Діонисія (προάγων ἐν τῷ ἱερῷ), праздничной процессіи или κῶμος въ тѣсномъ смыслѣ, направленіе которой мы не знаемъ, и дѣйствія въ театрѣ передъ собравшимися зрителями, προάγων въ тѣсномъ смыслѣ. Активное участіе здѣсь принимали: чиновникъ, дающій игры, поэты-ре-

жиссеры, актеры, драматическій хоръ и вѣроятно, драматическіе хореги. Участвующіе надѣвали на голову вѣнки и при объявленіи въ театрѣ каждый поэтъ-режиссеръ представлялъ зрителямъ своихъ актеровъ. Мы можемъ предполагать, что при объявленіи участвовалъ герольдъ.

3) По закону Эвегора въ Ленеи и въ Діонисіи было προάγων и въ Пиреѣ, которое наз. πομπή; но мы не знаемъ, въ чемъ оно состояло. Самое имя показываетъ, что оно разнилось отъ προάγων великихъ Діонисій. При этомъ, м. б., были еще и объявленія о піесахъ, долженствующихъ играться въ слѣдующіе дни. О предпразднествѣ въ другихъ городахъ нигдѣ ничего не упомянуто.

71. *Введеніе состязаній.* 1) То немногое, что мы знаемъ объ этомъ, касается большею частію Аѳинъ. До начала состязанія приносилась жертва. Лексикографы упоминаютъ объ очистительномъ жертвоприношеніи (καθάρσιον), совершаемомъ въ собраніи народа, особенно въ политическихъ и праздничныхъ собраніяхъ въ театрѣ. Кажется, что первона-

чально жертвенное животное (χοιρίδια μικρά) обносилось прежде кругомъ и въ театрѣ, какъ объ этомъ сказано при политическомъ собраніи (Aeschin. Tim. 23). Совершающіе жертвоприношеніе наз. περιστίαρχοι. По Плутарху и полководцы приносили передъ трагическимъ состязаніемъ жертву (τὰς νενομισμένας σπονδάς). Если-бы можно было полагаться на его слова, то мы должны были-бы предполагать, что эта жертва была самостоятельной. Но такъ какъ его данныхъ нельзя принять безусловно, то не будетъ слишкомъ смѣлымъ предположить, что жертвоприношеніе полководцевъ совпадало съ этимъ жертвоприношеніемъ, которое мы можемъ предполагать съ большою вѣроятностью при приведеніи къ присягѣ судей-цѣнителей.

2) Выборъ жребіемъ судей-цѣнителей происходилъ, безъ сомнѣнія, послѣ очистительнаго жертвоприношенія; но неизвѣстно—на сценѣ или въ орхестрѣ. Присяга судей, соединенная съ жертвой, гдѣ они клялись судить безпристрастно, слѣдовала тотчасъ. Объ этомъ можно заключать изъ разсказа Плутар-

ха и изъ нѣкоторыхъ мѣстъ комиковъ: μὴ ἐπιορκεῖν. Ar. Ekkl. 1160. Послѣ присяги судьи занимали назначенныя для нихъ мѣста. Гдѣ они находились, неизвѣстно; но мы должны полагать, что они принадлежали къ лучшимъ, т.-е. что они были ближе къ сценѣ. Въ силу ихъ числа—5 и въ силу ихъ особаго вида отъ остальныхъ мѣстъ, можно думать, что судейскими мѣстами были тѣ 5 креселъ, которыя въ Оропскомъ театрѣ стоятъ на краю орхестры.

3) Затѣмъ давался выбранному по жребію поэту-режиссеру знакъ начинать игру. Изъ начала Аристофановыхъ Ахарнянъ и данныхъ Филохора можно заключаютъ, что герольдъ предлагалъ поэту-режиссеру вывести свой хоръ, что этотъ послѣдній дѣлалъ съ своимъ хоромъ въ орхестрѣ возліяніе Діонису, что по совершеніи этого хоръ опять уходилъ и только послѣ этого начиналась игра. Но приведенныя свидѣтельства могутъ имѣть и иной смыслъ. Δικαιόπολις, который, по его словамъ, ждалъ преставленія Эсхила, и вмѣсто того долженъ былъ услыхать, что Θеогнисъ вызванъ къ вы-

веденію хора, находился во всякомъ случаѣ въ театрѣ, однако невозможно рѣшить, имѣетъ-ли онъ въ виду προάγων, гдѣ хоръ также выводился поэтомъ-режиссеромъ, или начало состязанія. Изъ другого источника нельзя безусловно заключить о торжественномъ возліяніи.

4) До начала особенно трагическаго состязанія совершались иногда дѣла, не относящіяся къ празднику. Мы можемъ только предполагать, что это происходило до жеребьевки судей. Оказываніе здѣсь почестей считалось за особое отличіе (Aesch. in Ctes. 43). То были главнымъ образомъ оповѣщенія о рѣшеніяхъ награжденія вѣнкомъ, которое здѣсь и совершалось, рѣшенія о сиротахъ гражданъ, павшихъ въ войнѣ.

5) Ни о чемъ подобномъ въ Римѣ мы не слышимъ; кажется, что кромѣ религіозныхъ предварительныхъ дѣйствій, передъ началомъ драматическихъ игръ ничего не совершалось, за исключеніемъ упомянутаго § 69 объявленія.

72. *Награда, побѣдное торжество.* 1) Если можно разсматривать состязаніе, описанное Ари-

стофаномъ въ Лягушкахъ между Эсхиломъ и Еврипидомъ, какъ подражаніе драматическому состязанію въ Аѳинахъ, то мы должны предполагать, что архонтъ, мѣсто котораго у Аристофана занимаетъ Плутонъ 784 и 1467, собиралъ, по окончаніи представленія, голоса судей. Объявленный побѣдителемъ поэтъ-режиссеръ, какъ видно изъ vita Софокла, вызывался герольдомъ и увѣнчивался архонтомъ. Само собою очевидно, что такая-же честь доставалась и побѣдившему протагонисту; но подтверждено это слабо, только риторомъ Аристидомъ II p. 2 Drnd. И если драматическій хорегъ былъ вносимъ въ списокъ побѣдителей, если, онъ могъ ставить доску побѣдителей, и посвящать σκευή, то мы можемъ заключить, что онъ былъ вызываемъ и увѣнчиваемъ вмѣстѣ съ побѣдителемъ-поэтомъ, которому онъ служилъ, какъ соучастникъ побѣды.

2) Какимъ образомъ судьи исполняли свою обязанность, всегда-ли безпристрастно было полагаемое ими мнѣніе, рѣшить невозможно за отсутствіемъ данныхъ. Что во многихъ или

въ большинствѣ случаевъ мнѣніе судей опредѣлялось выраженіемъ одобренія или неодобренія со стороны зрителей, что, слѣд., рѣшеніе лежало въ рукахъ зрителей, можно считать вполнѣ вѣроятнымъ, и кромѣ того это можно заключить изъ обращенія, которое Аристофанъ часто дѣлаетъ къ слушателямъ, изъ одобренія, котораго онъ проситъ у нихъ, изъ упрековъ, которые онъ дѣлаетъ другимъ комикамъ въ Plutus 797 и въ Vespae 58, что они льстятъ зрителямъ для того, чтобы получить ихъ одобреніе, изъ прямыхъ требованій, которыя по Aelianus (V. H. 2, 13) исходили отъ зрителей къ судьямъ въ пользу Аристофана, и, наконецъ, изъ усердія, съ которымъ друзья актеровъ старались вызвать одобреніе зрителей. Подкупы и подобныя вліянія на судей были трудно достижимы вслѣдствіе ихъ выбора по жребію и публичной дѣятельности. Но можно думать, что они были; относительно драматическихъ судей это не доказано, ибо данныя Демосѳена въ рѣчи противъ Мидіи 5 и 18 относятся къ киклическому состязанію, а упрекъ Эліана къ судьямъ (2, 8) есть толь-

ко предположеніе. Но вообще мы должны считать произнесенные приговоры за правильные. Софоклъ былъ 18 разъ побѣдителемъ въ великія Діонисіи, и никогда не получалъ третьей награды. Число побѣдъ Эсхила не дано, но замѣчательно то, что разсказываетъ Квинтиліанъ (10, 1, 66), именно, что драмы Эсхила при возобновленіи на сценѣ послѣ смерти поэта одерживали много разъ побѣды. Упреки, направленные противъ мнѣнія судей въ древнее и въ новое время, не имѣютъ основаній: здѣсь не обращено было вниманіе на два обстоятельства: во-первыхъ на то, что при произнесеніи приговора рѣшающее значеніе имѣла не только композиція, но вмѣстѣ съ тѣмъ и постановка и сюжетъ; во-вторыхъ, что судьи произносили приговоръ относительно каждаго трагика не въ виду одной, а нѣсколькихъ піесъ. Если, слѣд., Царь-Эдипъ Софокла и Медея Еврипида, лучшія произведенія этихъ поэтовъ, не получили первой награды, виной этому были отчасти недостатки въ постановкѣ, а отчасти и въ меньшемъ значеніи игранныхъ вмѣстѣ съ ними піесъ.

3) Полученіе побѣды справлялось побѣднымъ праздникомъ (ἐπινίκια). Онъ состоялъ въ соединенномъ съ жертвоприношеніемъ пирѣ, въ которомъ участвовали актеры. Платонъ συμπ. 173A упоминаетъ только о хоревтахъ, а не объ актерахъ. Очевидно, что и друзьямъ своимъ поэтъ давалъ обѣдъ; Аристофанъ по крайней мѣрѣ указываетъ на это въ Мирѣ 769 sq., объ этомъ-же упоминаетъ и Платонъ 174A. Іонъ Хіосскій угощалъ даже, по случаю побѣды, всѣхъ гражданъ аѳинскихъ виномъ (Athen. 3). О побѣдныхъ праздникахъ протагонистовъ мы не слышимъ ничего, ибо праздники, которые устраивалъ Ликимній (по Alc. Ep. 3, 48) относятся во всякомъ случаѣ не къ трагическому состязанію. Напротивъ, хорегъ давалъ хоревтамъ праздничный обѣдъ (Arstoph. Ach. 1155).

4) Въ Римѣ присужденіе награды было значительно проще. Вмѣсто особо поставляемыхъ судей дѣло рѣшало само лицо, дающее игры, состязаній поэтовъ не было, и постановка вліянія не имѣла, такъ какъ ей завѣдывалъ самъ произносящій сужденіе. Слѣд., здѣсь

взвѣшивались преимущества главныхъ актеровъ, т.-е. директоровъ состязающихся труппъ. Что голосъ зрителей имѣлъ опредѣляющее значеніе, для Рима такъ-же правдоподобно, какъ и для Аѳинъ. На это указываютъ отдѣльныя мѣста писателей, напр., Макробія (2, 7, 13), но еще болѣе приготовленія, дѣлаемыя руководителями и членами труппъ, о которыхъ мы знаемъ преимущественно изъ пролога Амфитріона 64 sq. Еще до представленія актеры заискивали у зрителей лично, письменно или чрезъ посредство другихъ лицъ; пріобрѣтались клакеры (favitores), которые, присутствуя въ театрѣ, должны были руководить зрителями, начиная, по уговору, выраженія одобренія или неодобренія. Позднѣе, въ императорское время, это была цѣлая организація: dux theatralium operarum (Tac. Ann. I, 16). Иногда лицо, дающее игры, могло высказать сужденіе и противъ голоса народа; справедливо или несправедливо-дѣлалось это, рѣшить невозможно. Прологи, гдѣ директора труппъ упрекали руководителей игръ въ партійности, напр. Amphitr. 72 (perfidiose) или Poenulus 37

(iniuria) сами были не свободны отъ партійности. У насъ нѣтъ данныхъ, чтобы оцѣнить вѣрность высказанныхъ мнѣній; мы можемъ только съ нѣкоторою вѣроятностью заключить, что не всегда получали побѣды піесы, стоящія этого.

73. *Зрители.* 1) Сообразно съ богослужебнымъ характеромъ представленія, зрители въ Аѳинахъ являлись, очевидно, въ праздничныхъ одеждахъ: вѣнки, по крайней мѣрѣ, упоминаются Филохоромъ. Продолжительность игръ —цѣлый день — требовала, чтобы зрители были всѣмъ удобно обставлены, чтобы они брали съ собой въ театръ подушки для сидѣнья, пищу. Вино и лакомство доставлялись имъ и другимъ путемъ, большею частію—хорегами, орѣхи и т. п.— иногда поэтами. Въ выраженіи своихъ чувствъ они были чрезвычайно живы, какъ вообще южане. Рукоплесканіями (κρότος) и крикомъ (θόρυβος) выражали они свое одобреніе (ἔπαινος). Еще сильнѣе были выраженія неодобренія (μίσους σημεῖα, ἐκβάλλειν): свистъ (συρίττειν), шиканье (κλώζειν), стукъ ногами (πτερνοκοπεῖν). За вполнѣ плохую игру зри-

тели требовали наказанія, но, вѣроятно, только противъ актеровъ низшихъ ролей; это исполнялось рабдухами. Иногда выраженіе чувства относилось и къ частнымъ посѣтителямъ театра, главнымъ образомъ, конечно, актерамъ, которые, смотря по роду выраженія, получали тріумфъ (εὐημερεῖν) или изгонялись (ἐκπίπτειν); но что они направлялись иногда и противъ поэтовъ, ясно изъ того вліянія, которое зрители оказывали на судей—цѣнителей. Въ своихъ требованіяхъ аѳиняне были чрезвычайно строги, особенно касательно чистаго и яснаго выговора: Цицеронъ хвалитъ ихъ за это. Изъ насмѣшекъ Аристофана и другихъ комиковъ извѣстна ошибка, которую дѣлалъ актеръ Гегелохъ, произнося въ Орестѣ Еврипида, въ заглавной роли γαλῆν ὁρῶ вмѣсто γαλήν ὁρῶ.

2) Въ Римѣ это происходило еще живѣе, чѣмъ въ Аѳинахъ. Прологъ въ Poenulus Плавта разсказываетъ между прочимъ намъ и это; можетъ быть въ немъ есть и преувеличенія, но въ основаніи лежитъ истина, ибо безъ правды не было-бы остроты. Мы видимъ здѣсь, что

игра нерѣдко разстраивалась, зрители опаздывали, женщины болтали и смѣялись, дѣти кричали. Когда началось клакерство, явились другія препятствія: партіи старались перекричать другъ друга, выходили скандалы, даже еще и въ императорское время. Кончалось это даже ранами и смертью, какъ разсказываетъ Тацитъ (Ann. 1, 77). Выраженіе одобренія (plaudere) съ требованіями повторенія (πάλιν) и выраженіе неодобренія (sibilare, explodere, eicere), которыя, какъ и въ Аѳинахъ, касались преимущественно актеровъ, но иногда и отдѣльныхъ гражданъ, даже самого распорядителя, рѣже всего поэта, ограничивались сначала рукоплесканіями, крикомъ, свистомъ, такъ какъ стукъ ногами въ виду почвеннаго пола не произвелъ-бы дѣйствія. Однако это могло быть хотя и не безъ опасности, если театръ былъ деревянный. Высокія требованія явились, вѣроятно, только со временемъ. Ясность выраженія была первымъ условіемъ въ Римѣ во времена Цицерона. При малѣйшихъ ошибкахъ, говоритъ онъ, подымается весь театръ. Любимцы имѣли нѣкоторыя преиму-

щества: Росцій явился однажды съ охрипшимъ голосомъ, и на него не жаловались. Noluit agere, говорили только (Cic. de or. 1, 27, 124) aut crudior fuit. Считаться его ученикомъ— было сильной рекомендаціей.

В. Формы представленія.

74. *Составные элементы сценическихъ дѣйствій.* 1) Сценическое искусство отличается существеннымъ образомъ тѣмъ, что въ немъ личность художника обыкновенно играетъ видную роль, слѣд., составляетъ часть произведенія искусства. Исключенія изъ этого основываются на особыхъ обстоятельствахъ, какъ напр., крикъ, пѣніе или музыка за сценой— ради эффекта. Долго невидимая игра, какъ музыка въ закрытомъ оркестрѣ, была немыслима при характерѣ древнихъ. Смотря по участію дѣйствующихъ лицъ, дѣйствія можно раздѣлить на три части: на дѣйствіе актеровъ, хора, и смѣшанное дѣйствіе. Въ первыхъ принимали участіе только собственно актеры и статисты, во-второмъ—только хоръ, въ-третьемъ—тѣ и другіе. Флейтистъ, роль котораго

въ драмѣ имѣла сравнительно малое значеніе, участвовалъ во всѣхъ трехъ частяхъ. Чѣмъ болѣе ограничивалась съ теченіемъ времени дѣятельность хора, тѣмъ болѣе исчезало это дѣленіе, и тѣмъ болѣе падала смѣшанная часть.

2) Смотря по роду дѣйствія (ὑπόκρισις, actio), каждая изъ этихъ частей состояла изъ діалога, пѣнія, паракаталогической части. Діалогъ (ἔπη, diverbia, deverbia) декламировался (λέγειν, καταλέγειν, dicere) при соотвѣтствующихъ движеніяхъ тѣла. Партіи пѣнія (μέλη, ᾠδαί, cantica) исполнялись (ᾄδειν, cantare) подъ аккомпаниментъ флейты и соединялись болѣе или менѣе съ танцами. Весьма вѣроятно, что въ срединѣ между этими двумя дѣйствіями было нѣсколько посредственныхъ ступеней; но при нашихъ средствахъ возстановить ихъ невозможно. Поэтому, все, что находится въ срединѣ между діалогомъ и пѣніемъ, мы обозначаемъ словомъ паракаталогическое исполненіе (παρακαταλογή или πρὸς τὸν αὐλὸν καταλέγειν). По латыни, кажется, для этого нѣтъ особаго названія: подъ canticum въ широкомъ смыслѣ понимали

очевидно и παρακαταλογή. П—ή естественно было соединено съ тѣлодвиженіями, иногда даже съ танцами, и сопровождалось игрой на флейтѣ.

3) Къ діалогамъ принадлежатъ ямбическіе триметры, если они не стояли въ связи съ пѣніемъ. Мнѣніе, что флейтистъ игралъ и во время собственно діалоговъ, отвергается въ настоящее время совершенно справедливо. Главный доводъ, говорящій противъ этого, еще не найденъ; но это есть силы музыканта. Мы знаемъ, что хорегъ долженъ былъ поставить поэту одного флейтиста. Когда четыре піесы одного поэта исполнялись въ одинъ день, то флейтистъ долженъ былъ-бы играть безпрерывно въ теченіи 10 часовъ, если-бы онъ сопровождалъ діалоги аккомпаниментомъ. Изъ невозможности выдержать такой трудъ можно съ увѣренностью заключать о неучастіи флейтиста во время діалоговъ. Мы можемъ итти еще далѣе и сказать, что съ самаго начала былъ отдыхъ для музыканта, что декламація не сопровождалась музыкой; аккомпанировать безъ отдыха цѣлой драмѣ—выше обыкновен-

ныхъ силъ. Разсказъ Діог. Лаэрц. о Ѳеспиcѣ (3, 56), что онъ ввелъ актера, чтобы хоръ могъ отдыхать, есть, вѣроятно, только гипотеза; но въ основѣ ея лежитъ здравый взглядъ. Что имѣетъ значеніе для хора, то имѣетъ значеніе, конечно, и для флейтиста. Изъ этого вытекаетъ, что и трохаическій тетраметръ, который употреблялся въ древней драмѣ, вмѣсто ямбическаго триметра, исполнялся безъ аккомпанимента музыки. Такъ-ли это было въ позднѣйшей драмѣ? Кажется—нѣтъ. Паракаталогическое исполненіе расширялось все больше и больше, и позднѣе тетраметръ исполнялся паракаталогически, какъ анапесты и др. Римская драма пошла въ этомъ направленіи еще дальше. Къ діалогу относились только сенаріи, занимающіе небольшое мѣсто, собственно партіями пѣнія были только отдѣльныя пѣсни или монодіи и хоровыя пѣсни трагедіи; все остальное принадлежало къ области παρακαταλογὴ.

75. *Греческій хоръ вообще.* 1) Движеніе впередъ, назадъ, танцы хора въ 12 или 15 чел. въ трагедіи и въ 24 чел. въ комедіи дѣлали

необходимымъ подраздѣленія. Управлялъ хоромъ особый руководитель. Греческое имя руководителя драматическаго хора никѣмъ не передано; большая часть данныхъ относится къ киклическому хору, по организаціи котораго, само собой понятно, нельзя судить объ организаціи драматическаго хора. Только изъ одного мѣста Метафизики Аристотеля 4, 11, которое, очевидно, относится къ драматическому хору, мы можемъ заимствовать, что руководитель хора назывался кориѳеемъ (κορυφαῖος), а стоящій рядомъ съ нимъ хоревтъ—πρατάτης. А такъ какъ руководитель трагическаго хора стоялъ въ срединѣ ряда, то можно вывести заключеніе, что и другой стоящій рядомъ съ нимъ хоревтъ наз. παραστάτης. Но чтобы эти παραστάται занимали въ хорѣ выдающееся мѣсто, напр., помощниковъ, этого не видно ни изъ Метафизики, ни изъ Политики (3, 4) Аристотеля.

2) Драматическій хоръ ставился рядами: στοῖχοι (во фронтъ) и ζυγά (въ глубину). Трагическій хоръ состоялъ первоначально изъ трехъ рядовъ (во фронтъ) по четыре человѣка

въ каждомъ (въ глубину), позднѣе по пяти и по четыре, слѣд., изъ пяти рядовъ въ глубину по три въ каждомъ (во фронтъ). Комическій хоръ—четыре ряда (во фронтъ) по шести человѣкъ въ глубину и шесть рядовъ (въ глубину) по четыре человѣка (во фронтъ). Подробнѣе извѣстенъ намъ трагическій хоръ изъ 15 чел. Названіе его рядовъ взято отъ живого организма. По Фотію лѣвый рядъ ближайшій къ зрителямъ называется лѣвымъ, ἀριστερὸς στοῖχος, правый — ближайшій къ актерамъ — правымъ, δεξιος. Въ одномъ мѣстѣ схолій члены лѣваго ряда названы οἱ πρῶτοι τοῦ χοροῦ. Слѣдовательно, мы можемъ обозначать ряды: первый (лѣвый) второй и третій (правый). На лѣвой сторонѣ стояли самые красивые люди, и стоящій въ срединѣ этого ряда хоревтъ (ὁ μέσος τοῦ ἀριστεροῦ) занималъ по Фотію самое почетное мѣсто. Не можетъ быть сомнѣнія, что это было мѣсто руководителя хора. Оба стоящіе рядомъ съ нимъ хоревта назывались παραστάται, а оба хоревта, стоящіе по крыламъ, τριτοστάται. Хоревты, стоящіе въ среднемъ ряду,

были по лексикографамъ уважаемы менѣе всего; они назывались λαυροστάται. При трагическомъ хорѣ подъ этимъ словомъ понимаютъ весь второй рядъ. Обозначивъ хоревтовъ малыми буквами, предводителя хора — большой буквой, и принявъ сцену наверху, а зрительное мѣсто внизу, получимъ такое положеніе:

l m n o p = третій рядъ (δεξιος στοῖχος).
f g h i k = второй рядъ (λαυροστάται).
a b C d e = первый рядъ (ἀριστερὸς στοῖχος).

C — предводитель хора, b и d — παραστάται; afl — первый ζυγόν, bgm — второй, Chn — третій, dio — четвертый, ekp — пятый. — Такое-же расположеніе хора бываетъ и при 12 чел. и въ комическомъ хорѣ, но неизвѣстно точно мѣсто руководителя хора:

4 рядъ:		t u v w x y
3 рядъ:	i k l m	n o p q r s
2 рядъ:	e f g h	g h i k l m
1 рядъ:	a B c d	a b C d e f.

3) Доказательства въ пользу дѣленія хора на полухоры слабы. Поллуксъ упоминаетъ о полухорахъ; онъ говоритъ 4, 107: „кажется, что полухоръ (ἡμιχόριον), дѣленіе на полухоры

(διχορία) и пѣніе полухоровъ (ἀντιχορία) означаетъ одно и тоже; можетъ быть онъ и правъ но вмѣстѣ съ тѣмъ видно, что онъ не знаетъ чего-либо болѣе опредѣленнаго. Эти данныя отнесли несомнѣваясь къ драматическому хору; но на это можно возразить, что можетъ быть здѣсь говорится о драматическомъ хорѣ, а можетъ быть и нѣтъ. Именно, Поллуксъ сначала говорилъ о комическомъ и трагическомъ хорѣ, но вмѣстѣ съ тѣмъ о хорѣ мальчиковъ и мужчинъ, упоминаетъ непосредственно, послѣ своего мнѣнія о половинныхъ дѣленіяхъ хора, о подраздѣленіи хора на три части. Онъ приписываетъ это послѣднее Тиртею (τριχορίαν δὲ Τ. ἔστησε), давшему участіе мальчикамъ, мужчинамъ и старикамъ. Слѣдовательно, мы не имѣемъ безусловнаго права относить его данныя къ драмѣ. Надо прибавить, что у Поллукса рѣчь идетъ объ исключительномъ явленіи, о хорѣ, состоящемъ изъ двухъ совершенно различныхъ составныхъ частей; для обыкновеннаго хора, состоящаго изъ одинаковыхъ составныхъ частей, данныя Поллукса не даютъ никакого доказательства. Съ этимъ-

согласно и идущее вслѣдъ за тѣмъ изложеніе, что драматическій хоръ распадался на μέρη· στοῖχος, ζυγόν, ибо изъ молчанія Поллукса въ этомъ мѣстѣ о полухорахъ слѣдуетъ, что полухоры не были подраздѣленіями драматическаго хора. Это подтверждаютъ и другія данныя: нигдѣ не упоминается о полухорахъ какъ о дѣленіи, принятомъ обычаемъ; лексикографы, не пропускающіе почти ни одного слова, ничего не знаютъ о полухорахъ. Есть нѣкоторыя приписки въ рукописяхъ, на которыя можно было-бы опереться, но принято считать эти данныя недостовѣрными. Ложно-ли ученіе, на которомъ основываются они, или можетъ быть они вышли изъ правильнаго ученія, но ложно были примѣнены,—сказать пока ничего нельзя. Во всякомъ случаѣ правила о дѣленіи хора на двѣ половины доказать нельзя. За этотъ взглядъ говорятъ и другія обстоятельства. Еслибы существовало регулярное дѣленіе драматическаго хора, то необходимо былъ-бы нуженъ руководитель и для второго полухора; но о немъ традиція ничего не знаетъ. Далѣе, въ интермедіяхъ

никакого подраздѣленія не было (§ 76 и слѣд.), хотя именно тамъ-то оно и имѣло-бы мѣсто. И какъ, наконецъ, можно согласовать полухоровое подраздѣленіе хора, особенно въ 15 чел., съ извѣстіемъ, что хоръ становился въ формѣ четыреугольника (ἐν τετραγώνῳ σχήματι). Очевидно — нельзя. — Дѣленіе на полухоры является только въ исключительныхъ случаяхъ, и имѣло, безъ сомнѣнія, особыя причины. Въ Лисистратѣ Аристофана стоятъ—два полухора – мужчинъ и женщинъ—во взаимной враждѣ; въ Аяксѣ Софокла хоревты раздѣляются на двѣ половины, потому что надѣются такъ легче найти Аякса.

4) Иногда къ хору прибавляется еще побочный хоръ, какъ въ концѣ Евменидъ Еврипида. Его величина и дѣленіе неизвѣстны. Его обыкновенно называютъ παραχορήμα.

5) Дѣятельность хора сосредоточивалась на θυμέλη. Это точно доказано Витрувіемъ и Поллуксомъ. Однако были исключенія. Аристофанъ иногда заставляетъ его пѣть за сценой передъ выходомъ въ орхестру (Thesm. и Ran.) Одинъ разъ, кажется, сдѣлалъ то-же и Еври-

пидъ въ Гипполитѣ. На сценѣ хоръ являлся иногда въ началѣ драмы; но во всякомъ случаѣ очень рѣдко, рѣже чѣмъ предполагаютъ.

76. *Парабаза*. Интермедіи древней комедіи, какъ и трагедіи, восполнялись хоровыми партіями. Большая часть междуактнаго хорового исполненія комедіи не отличается въ существенномъ отъ исполненія трагедіи и потому будетъ излагаться въ слѣдующихъ параграфахъ. Но совершенно особую часть его составляетъ парабаза. Парабаза составляла первоначально заключеніе драмы, и служила поэту для того, чтобы чрезъ посредство хора говорить съ зрителями. Полный ея составъ представлялъ двѣ главныя части. Первая содержитъ собственно обращеніе къ зрителямъ — парабаза въ тѣсномъ смыслѣ. Ей предшествуетъ введеніе, содержащее большею частію обращеніе къ удаляющимся актерамъ, или воззваніе къ хоревтамъ, или то и другое вмѣстѣ, заключеніе составлялъ эпилогъ — энергическое нравоученіе мыслей парабазы (1. κομμάτιον, 2. παράβσις, 3. μακρόν или πνῖγος). Во второй главной части находилась пара строфъ, раз-

дѣленная и оканчиваемая обращеніемъ къ зрителямъ (4. στροφή, 5. ἐπίῤῥημα, 6. ἀντιστροφή, 7. ἀντεπίῤῥημα).

2) Изъ употреблявшихся тамъ метровъ и изъ именъ частей можно съ большой вѣроятностью заключить, что только „строфы" предназначались для пѣнія и танцевъ, остальныя части представляли παρακαταλογή. Затрудненіе представляетъ только вопросъ объ исполняющихъ лицахъ, съ которымъ тѣсно связанъ вопросъ о положеніи хора Мы начинаемъ съ послѣдняго. При началѣ парабазы хоръ оставлялъ свое обычное положеніе (νενομισμένη στάσις), т.-е. несомнѣнно то, которое онъ занималъ до интермедія, во время ἐπεισόδιον, и занималъ другое противъ зрителей (καταντικρὺ τοῦ θεάτρου). При этомъ онъ долженъ былъ сдѣлать поворотъ (ἐστρέφετο) и шелъ въ четыре шеренги (ἐγίνοντο στοῖχοι δ'; ἑφεξῆς ἑστῶτες), обратившись лицомъ къ зрителямъ (πρὸς τοὺς θεατὰς βλέποντες). Это то положеніе, о которомъ сказано § 75,2. По исполненіи хоръ возвращался на прежнее мѣсто, т.-е. туда, гдѣ онъ стоялъ до начала пара-

базы. Въ источникѣ, откуда почерпнуто это, ничего не сказано о дѣленіи хора; изъ схолій къ Nubes 563 видно только, что при исполненіи στροφή хоръ не раздѣляясь танцовалъ, двигаясь въ одну сторону, при исполненіи ἀντιστροφή – въ другую.

3) На основаніи этого относительно исполненія парабазы надо замѣтить, что строфы пѣлись всѣмъ хоромъ, остальныя части исполнялись паракаталогически руководителемъ хора. Новые изслѣдователи почти всѣ принимаютъ, что строфы исполнялись полухорами, но они не уничтожаютъ противныя этому данныя. Исполненіе паракаталогическихъ партій большинство приписываетъ руководителю хора (въ первой главной части) и обоимъ полухорамъ (во второй главной части); Christ приписываетъ эту роль шести переднимъ хоревтамъ, т.-е. обоимъ переднимъ рядамъ полухоровъ.

77. Στάσιμα. 1) Въ интермедіяхъ трагедіи, за немногими исключеніями, говорить о которыхъ здѣсь мы не будемъ, хоромъ пѣлись пѣсни наз. στάσιμα. Въ древней комедіи ря-

домъ съ парабазой были и στάσιμα, которыя исполнялись въ интермедіяхъ. О положеніи хора во время исполненія этихъ пѣсенъ, къ сожалѣнію, нигдѣ ничего несказано. Новѣйшіе изслѣдователи высказали разныя предположенія, но безъ всякихъ основаній. Два обстоятельства даютъ нѣкоторую точку опоры. Вопервыхъ положеніе хора при парабазѣ. Какъ парабаза, στάσιμον есть междуактная пѣсня, и такъ какъ подобныя пѣсни позволяютъ заключать и о подобной формѣ, то мы можемъ предполагать, что хоревты во время исполненія στάσιμα стояли вмѣстѣ, но обратившись лицомъ не къ зрителямъ, а къ актерамъ. Сильнѣе — другое обстоятельство. Хоревты находились вмѣстѣ, какъ вполнѣ извѣстно, только при выступленіи хора. Но этотъ моментъ былъ коротокъ и происходилъ не всегда въ порядкѣ, описанномъ § 75[2]. Поэтому невѣроятно, чтобы названіе частей хора взято было только отъ хора въ его маршѣ. Мы должны предполагать, что положеніе хора вмѣстѣ было и въ другіе моменты. Съ этимъ выводомъ согласно и данное Фотія и че-

тыреугольная форма хора, приписываемая ему во время его исполненія. Положеніе хора вмѣстѣ не существовало во время акта, слѣдовательно, надо принять, что таковое положеніе его было во время исполненія στασιμα.

2) Изъ этого слѣдствія вытекаетъ еще другое слѣдствіе, касающееся исполненія. Именно, если въ στάσιμα не было дѣленія хора, то весьма невѣроятно, чтобы строфы и антистрофы пѣлись попеременно полухорами. Къ такому-же выводу привели изслѣдованія, сдѣланныя Arnold'омъ и Wecklein'омъ относительно исполненія еврипидовскихъ и эсхиловскихъ στάσιμα. Christ. и др. думаютъ иначе.

3) Исполненіе στάσιμα сопровождалось, вѣроятно, танцами. Правда, нѣкоторые древніе писатели думаютъ, что хоръ исполнялъ στάσιμα стоя; но эти данныя основываются, безъ сомнѣнія, на ложной этимологіи слова. Στάσιμα не есть во всякомъ случаѣ, какъ думаютъ, пѣснь, исполняемая стоя. Слово это, очевидно, древнее, ибо съ тѣхъ поръ какъ существуетъ драма, существуютъ пѣсни, исполняемыя при выходѣ и въ интермедіяхъ, и не-

возможно, чтобы въ теченіе столѣтій они оставались безъ имени. Они стоятъ въ противоположности къ выходу и уходу, а не къ танцамъ, такъ что танцы не могутъ быть исключаемы отсюда. Въ противномъ случаѣ надо было бы совсѣмъ исключить танцы изъ древнѣйшей трагедіи, гдѣ междуактныя пѣсни, за исключеніемъ στάσιμα, были во всякомъ случаѣ рѣдки. Сдѣлать это намъ запрещаетъ традиція, по которой древнѣйшіе трагики называются прямо танцорами, очевидно отъ самой значительной ихъ дѣятельности.

4) Въ интермедіяхъ позднѣйшей комедіи, когда въ ней принималъ участіе небольшой хоръ, дѣятельность этого хора была, естественно, совершенно другая. Въ § 20 мы высказали уже предположеніе, что бо́льшее значеніе имѣлъ музыкально-мимическій элементъ, меньшее—пѣніе. Въ этомъ отношеніи римская комедія сдѣлала еще одинъ шагъ дальше.

78. Ἐπεισόδιον. Какъ въ новой, такъ и въ древней драмѣ акты или ἐπεισόδια распадались на выходы (явленія). Паузы пополнялись хоровыми исполненіями. Рядомъ съ

этимъ были еще меньшія паузы, напр. послѣ слишкомъ длинныхъ рѣчей актеровъ; и они восполнялись небольшими замѣчаніями хора. Наконецъ, случалось также, что отъ междуактной или другой пѣсни переходъ къ дѣйствію или наоборотъ отъ дѣйствія къ пѣсни, дѣлался посредствомъ небольшого хорового исполненія. Все это мы обнимаемъ словомъ ἐπεισόδιον.

1) Положеніе хора, какъ уже замѣчено, при ἐπεισόδια было иное, чѣмъ при выходѣ и при исполненіи στάσιμα. Объ этомъ намъ даны точныя указанія схоліями къ Аристофану; недовѣріе, которое нашли они къ себѣ, можно объяснять только предубѣжденіемъ. Они разсказываютъ о парабазѣ и о положеніи, которое хоръ занималъ передъ этимъ. Такъ какъ парабаза никогда не предшествовала и не слѣдовала непосредственно за στάσιμον, то подъ этимъ положеніемъ надо разумѣть то положеніе, въ которомъ хоръ находился во время акта, т. е. положеніе ἐπεισόδιον'а. Мы узнаемъ изъ нихъ, что передъ парабазой хоръ стоялъ не въ четыре шеренги (στοῖχοι δ' Sch.

Pax.), что хоревты стояли не одинъ за другимъ (ἐφεξῆς ἑστῶτες Sch. Eq.), что они, наоборотъ, стояли въ два ряда (κατὰ στοῖχον Sch. Eq.), глядя на сцену, другъ противъ друга (αντιπρόσωπον ἀλλήλοις στάντες Heph.). На послѣднее положеніе указываетъ также и Ксенофонтъ (An. 5, 4, 12 χοροὶ ἀντιστοιχοῦντες). Но стоять другъ противъ друга и смотрѣть на сцену они могли только въ томъ случаѣ, если они находились на извѣстномъ разстояніи другъ отъ друга, если они, такъ сказать, замыкали собой съ двухъ сторонъ мѣсто игры актеровъ. Болѣе изъ традиціи мы не узнаемъ ничего и должны ограничиваться предположеніями. Надо замѣтить только то еще, что это удостовѣренное свидѣтельствами положеніе хора въ ἐπεισόδια заслуживаетъ преимущество передъ всякимъ другимъ уже потому, что при немъ исключена необходимость для хоревта говорить съ актеромъ чрезъ головы своихъ товарищей.—Для положенія хора въ ἐπεισόδια трагедій нѣтъ точныхъ свидѣтельствъ; но кажется прямо немыслимымъ, чтобы оно существенно отступало отъ положенія въ комедіи.

2) Надо различать два рода хоровыхъ исполненій во время ἐπεισόδια: гдѣ участвовало нѣсколько хоревтовъ, и гдѣ участвовалъ только руководитель хора. Первыя были различны по виду и различно исполнялись. Это были пѣсни, паракаталогическія партіи и діалоги, въ которыхъ хоръ участвовалъ иногда во всемъ составѣ, но чаще—частями, вѣроятно — обѣ стоящія другъ противъ друга половины, затѣмъ отдѣльные хоревты, въ исключительныхъ случаяхъ даже всѣ другъ за другомъ. Случаевъ, гдѣ можно съ достовѣрностью заключать о поперемѣнномъ участіи всѣхъ хоревтовъ, немного; совершенно достовѣренъ только одинъ: сцена совѣщанія во время убіенія въ Агамемнонѣ Эсхила.—Пѣніе въ ἐπεισόδια сопровождалось танцами; они были иногда даже очень живыя.

3) Діалогъ руководителя хора состоялъ или изъ короткихъ замѣчаній послѣ длинныхъ рѣчей актера, или онъ былъ увѣдомленіемъ о вновь выступающемъ актерѣ, прощаніемъ съ удаляющимся актеромъ, или наконецъ воззваніемъ къ богамъ и обращеніемъ къ хору. Эти

короткіе вставочные стихи — большею частію ямбическій триметръ, слѣд., они декламировались просто. Увѣдомленіе и обращеніе состоитъ напротивъ обыкновенно изъ анапестовъ. Во время паракаталогическаго исполненія ихъ входили на сцену и сходили съ нея актеры и часто хоръ занималъ другое положеніе.

79. *Хоръ въ смѣшанной части.* 1) Въ настоящее время установлено, что діалогическія партіи хора въ смѣшанномъ дѣйствіи исполнялись не всѣмъ хоромъ, но отдѣльными хоревтами. Едвали можетъ быть сомнѣніе, что этотъ хоревтъ былъ руководителемъ хора, который одинъ только имѣлъ право говорить отъ имени хора. Не нужно смотрѣть какъ на исключеніе, если бывало полное раздѣленіе хора, какъ въ Лизистратѣ; ибо въ этомъ случаѣ было два хора и два руководителя, и относительно каждаго изъ нихъ имѣетъ значеніе то, что сказано объ одномъ хорѣ и объ одномъ руководителѣ. Намъ кажется произволомъ раздѣлять паракаталогическія партіи между руководителемъ хора и стоящими рядомъ съ нимъ хоревтами: въ этомъ нѣтъ необходимости и ничего неиз-

вѣстно о выдающемся значеніи этихъ хоревтовъ. Можно думать, что разъ исключительнымъ образомъ всѣ хоревты принимали другъ за другомъ участіе въ діалогѣ; но и этотъ случай вполнѣ не удостовѣренъ.

2) Гдѣ хоръ доходитъ до извѣстнаго возбужденія, гдѣ разговоръ подымается до паракаталогическаго исполненія и пѣнія, тамъ часто происходило раздѣленіе исполненія между отдѣльными хоревтами или частями хора. Нельзя отрицать, что этотъ способъ исполненія является вполнѣ подходящимъ къ живому выраженію чувствъ; но въ этомъ подраздѣленіи не надо итти слишкомъ далеко. Обыкновенно и здѣсь принимаетъ участіе только руководитель хора, иногда попеременно со всѣмъ хоромъ. Гдѣ является раздѣленіе на два, тамъ можно предполагать дѣленіе хора на двѣ стоящія въ ἐπεισόδια другъ противъ друга половины. Кто предполагаетъ еще большее дѣленіе, тотъ долженъ привлечь къ дѣлу хоревтовъ лучшей шеренги. Едва-ли можно согласиться съ раздѣленіемъ смѣшанной паракаталогической или вокальной партіи между всѣми

хоревтами, и притомъ особенно на основаніи слѣдующихъ доводовъ. Вопервыхъ такого подраздѣленія традиція не знаетъ; ибо ABC—трагедіи Калліи, изъ которыхъ думали извлечь доказательство въ пользу этого, не могутъ имѣть рѣшающаго значенія. Далѣе, кажется невѣроятнымъ, чтобы единство мелодіи, которымъ, безъ сомнѣнія, связаны были смѣшанныя партіи, разрывались такъ рѣзко множествомъ исполнителей. Наконецъ, для насъ рѣшающимъ обстоятельствомъ служитъ то, что въ хорѣ были и хорошіе и дурные пѣвцы. Изъ этого именно обстоятельства и слѣдуетъ, что не всѣ хоревты могли брать на себя исполненія солическихъ партій. Если объ этомъ и не говоритъ традиція, то за это стоитъ простое соображеніе: драматическій хоръ набирался изъ аттическихъ жителей вообще и ихъ участвовало въ состязаніи большое число: 36—45 чел. въ трагедіи и 72 чел. въ комедіи. Мы имѣемъ полное право отвергать, чтобы каждый изъ нихъ имѣлъ способности актера и былъ годенъ къ партіямъ солиста.

80. *Выходъ, удаленіе.* 1) Выходъ (πάροδος),

какъ и удаленіе (ἔξοδος) хора, равнымъ образомъ и до окончанія піесы (μετάστασις), если было необходимо, и вторичный выходъ (ἐπιπάροδος) происходили въ предшествіи флейтиста, обыкновенно черезъ одинъ изъ входовъ орхестры. Такъ какъ эти входы имѣли типическое значеніе, то хоръ, если онъ состоялъ изъ жителей города, который былъ мѣстомъ дѣйствій, или если онъ прибылъ моремъ, долженъ былъ входить черезъ тотъ входъ, который былъ направо отъ зрителей; если же онъ шелъ сухимъ путемъ изъ заграницы, то входилъ черезъ другой входъ. Естественно, первый случай былъ обычнымъ; этимъ и объясняется, что древніе писатели говорятъ о выходѣ хора только черезъ правый входъ орхестры. Исключительнымъ образомъ хоръ явился впервые на сценѣ, напр., въ Прометеѣ и Евменидахъ Эсхила, и спустился только по окончаніи своей первой партіи. По обыкновенному предположенію хоръ Евменидъ спускался на ἐκκύκλημα, хоръ океанидъ въ Прометеѣ на летучей машинѣ На послѣднее можно возражать, хотя слова поэта, кажется, при-

водятъ къ этому. Дѣло въ томъ, что если въ позднѣйшее время, при развитой сценической техникѣ, машины не могли выдерживать большой тяжести, то и въ эсхиловское время такая машина не могла выдержать хоръ въ 12 чел.: онъ, вѣроятно, являлся слѣва отъ актера какимъ-нибудь болѣе простымъ способомъ, такъ что слова Прометея у Эсхила надо считать поэтическимъ выраженіемъ.

2) Выходъ совершался обыкновенно въ подраздѣленіяхъ, и притомъ такъ, что хоревты шли другъ за другомъ или κατὰ στοίχους или κατὰ ζυγά. Хотя и сказано это только о трагическомъ хорѣ въ 15 чел., однако нѣтъ основаній предполагать отступленія для другихъ хоровъ. При хорѣ въ 15 чел. руководитель хора, идущаго въ 5 чел. глубины (κατὰ στοίχους), шелъ въ срединѣ первой лѣвой шеренги; если хоръ шелъ въ 3 чел. глубины (κατὰ ζυγά), то положеніе руководителя неизвѣстно; но намъ кажется произволомъ отнять у него мѣсто въ срединѣ первой шеренги и поставить его въ средину перваго ряда.

Итакъ положеніе хора слѣдующее:

(Сцена вверху, зрители внизу, движеніе налѣво).

l	m	n	o	p	i	k	l	m	t	u	v	w	x	y
f	g	h	i	k	e	f	g	h	n	o	p	q	r	s
a	b	C	d	e	a	B	c	d	g	h	i	k	l	m
									a	b	C	d	e	f

a	f	l				a	g	n	t
b	g	m	a	l	i	b	h	o	u
C	h	n	B	f	k	C	i	p	v
d	i	o	c	g	l	d	k	q	w
e	k	p	d	h	m	e	l	r	x
						f	m	s	y

3. Въ исключительныхъ случаяхъ выходъ и удаленіе хора происходили и иначе. У Поллукса упоминается только одинъ исключительный случай, гдѣ хоревты шли по одиночкѣ (καθ' ἕνα). Были и другія исключенія. Напр., въ Лизистратѣ на протяженіи всей піесы хоры мужчинъ и женщинъ дѣйствуютъ отдѣльно. Хоръ въ Аяксѣ Софокла при ἐπιπάροδος выходилъ съ разныхъ сторонъ. Въ Троянкахъ Еврипида выходитъ сначала одна часть хора, а другая выступаетъ только на призывъ. Могли быть и другія формы выхода хора, какъ можно

заключать изъ Молящихъ Эсхила и Эдипа въ Колонѣ Софокла; едва-ли можно оспаривать, что здѣсь нельзя принимать форму καθ' ἕνα Поллукса, но только выходъ группами.

4) Часть драмы, гдѣ происходилъ выходъ хора, назывался πάροδος. Касательно исполненія въ трагедіи можно различать два рода πάροδος: хорическій, исполняемый однимъ только хоромъ, и смѣшанный—гдѣ участвуютъ и актеры. Выходъ хора при хоровомъ πάροδος происходилъ обыкновенно во время всего исполненія или въ началѣ его. Въ древнѣйшей трагедіи для этого служила обыкновенно анапестическая система, предшествующая лирической части. Что она исполнялась однимъ руководителемъ хора паракаталогически, — мнѣніе общепринятое, съ которымъ можно согласиться. Дѣло въ томъ, что возраженіе, будто пѣсня, исполняемая однимъ лицомъ, предназначалась не для марша, не основательно, ибо хоръ не рѣдко дѣлалъ выходы во время анапестической монодіи актера. Различная продолжительность этихъ анапестическихъ отдѣловъ указываетъ на болѣе продолжительный

или болѣе короткій маршъ хора; однако, такъ какъ размѣръ θυμέλη неизвѣстенъ, то нельзя установить чего либо болѣе опредѣленнаго о маршѣ. Антигона Софокла составляетъ исключеніе изъ прежнихъ обычныхъ явленій, такъ какъ въ ней находятся анапесты между лирическими строфами. Изъ этого можно заключить, что при каждой строфѣ хоръ останавливался, при анапестахъ двигался. Строфическая часть πάροδος'а пѣлась обыкновенно всѣмъ хоромъ и притомъ, если онъ не находился въ маршѣ, то при танцахъ. Пѣніе полухоровъ въ этомъ случаѣ надо предполагать только тогда, если выходъ хора происходилъ полухорами, но это было только въ исключительныхъ случаяхъ.—Эти πάροδος'ы, за исключеніемъ марша и анапестическаго введенія, имѣютъ нѣкоторое сходство съ междуактными пѣснями, ибо какъ и тѣ, они исполнялись всѣмъ хоромъ въ подраздѣленіяхъ по шеренгамъ. Отъ нихъ отличаются нѣкоторые еврипидовскіе πάροδος'ы, которые имѣютъ больше сходства съ эпизодическими вставочными пѣснями, такъ какъ они исполнялись частями

хора; въ Молящихъ они исполнялись матерями и служанками, въ Алцестѣ, вѣроятно, отдѣльными хоревтами первой шеренги.—Въ смѣшанномъ πάροδος'ѣ трагедіи дѣятельность хора почти соотвѣтствовала его дѣятельности въ смѣшанномъ актѣ: хоръ выходилъ большею частію во время дѣйствія актера; руководитель хора, отдѣльные хоревты и даже весь хоръ участвовалъ въ этомъ дѣйствіи. Слѣд., въ противоположность хоровому πάροδος'у смѣшанный πάροδος имѣлъ болѣе живую дѣятельность.—Это было, вѣроятно, причиной, почему смѣшанный πάροδος былъ почти господствующимъ въ комедіи, и почему въ рѣдкихъ случаяхъ, гдѣ являлся хоровой πάροδος, было бо́льшее разнообразіе въ исполненіи. Здѣсь не можетъ быть рѣчи о многочисленныхъ отдѣльныхъ формахъ. Можно указать только на то, что сдѣланное изслѣдователями дѣленіе партій хора между всѣми хоревтами въ смѣшанномъ πάροδος'ѣ комедіи, такъ же мало вызываетъ наше сочувствіе, какъ такое же дѣленіе въ смѣшанномъ исполненіи вообще.

5) Удаленіе хора (ἄφοδος) происходило, ко-

нечно, чрезъ входы въ орхестру, при чемъ наблюдалось типическое значеніе ихъ. Обыкновенно это былъ правый отъ зрителей входъ. Въ обоихъ случаяхъ положеніе хора было, вѣроятно, такое же, какъ и при выходѣ, т.-е. первая шеренга шла со стороны зрителей. Какъ при входѣ, такъ и при удаленіи хора въ исключительныхъ случаяхъ было дѣленіе хора: одинъ разъ по крайней мѣрѣ встрѣчается намъ этотъ случай у Эсхила въ Семи пр. Ѳ., гдѣ одна половина хора провожаетъ трупъ одного брата, другая половина—трупъ другого брата. Послѣдній актъ драмы, въ концѣ котораго хоръ оставляетъ θυμέλη, наз. ἔξοδος. Первоначально ἔξοδος было, вѣроятно, пѣснью, въ концѣ которой уходилъ хоръ. Остатокъ такого ἔξοδος можно видѣть въ Молящихъ Эсхила, ибо піеса заканчивается многострофной пѣсней, въ которой принимаетъ участіе дополнительный хоръ. Позднѣе у Эсхила, кажется, только третья часть трилогіи оканчивалась болѣе длинной пѣснью хора (Семь) и дополнительнаго хора (Евмениды), въ то время какъ въ первой и второй піесѣ три-

логіи хоръ оставлялъ свое мѣсто при паракаталогическомъ исполненіи нѣсколькихъ анапестическихъ и трохаическихъ стиховъ руководителемъ хора (Хоэфоры) или актеромъ (Агамемнонъ, Прометей). Въ софокло-еврипидовское время для трагедіи существовало такое правило, что хоръ удалялся при паракаталогическомъ исполненіи небольшой анапестической системы руководителемъ хора (ἐξόδιον μέλος). Совершенно иначе было въ древней комедіи. Можно смѣло утверждать, что тамъ ни одинъ конецъ не былъ похожъ на другой. Аристофанъ заставлялъ свой хоръ уходить танцуя, чего по его свидѣтельству (Осы 1536) не осмѣливался дѣлать еще никто.

81. *Римскій хоръ.* 1) Руководитель хора (magister chori) стоялъ во главѣ только трагическаго хора. Число хоревтовъ неизвѣстно; полагаютъ, что оно мѣнялось, смотря по надобности. Во всякомъ случаѣ мы должны предполагать, что оно было вообще рѣдко равно числу греческаго трагическаго хора. Въ этомъ подтверждаетъ насъ образованіе хора и мѣсто ихъ дѣятельности. Именно, директоръ труппы

уменьшалъ, конечно изъ экономическихъ видовъ, насколько возможно, число спеціалистовъ-актеровъ, да и римская сцена, на которой хоръ и долженъ былъ только дѣйствовать, была неудобна для дѣйствій хора въ 15 чел.

2) Его постановка и дѣятельность извѣстны недостаточно. Что онъ выходилъ и уходилъ во время піесы, сомнѣваться нельзя; и за его живое участіе въ дѣйствіи говоритъ то мѣсто, которое онъ раздѣлялъ съ актерами. Вообще же мы можемъ считать дѣятельность хора во время актовъ не слишкомъ большой, ибо греческіе образцы римскихъ трагедій принадлежатъ времени, гдѣ дѣятельностью хора тяготились, и поэтому ограничили ее. Главною его дѣятельностью были междуактныя пѣсни, которыя достались и на долю римскаго хора и которыя онъ пѣлъ подъ аккомпаниментъ флейты. Для танцевъ онъ имѣлъ довольно большое пространство, такъ какъ актеры въ интермедіяхъ оставляли сцену. — Въ комедіи хора не было; паузы восполнялись одной только музыкой на флейтѣ.

82. *Актеры.* 1) Первоначально въ Аѳинахъ было два, позднѣе—три ординарныхъ актера, которые стояли другъ къ другу въ извѣстномъ ранговомъ отношеніи. Поэтъ-режиссеръ, который до Эсхила участвовалъ и въ игрѣ, игралъ, конечно, главныя роли; но когда искусство артистовъ отдѣлилось отъ поэтическаго искусства, первыя роли игралъ первый актеръ или протагонистъ. Такъ какъ онъ кромѣ того былъ антрепренеромъ и только ему въ благопріятныхъ случаяхъ доставалась побѣда, то онъ занималъ болѣе уважаемое мѣсто сравнительно съ своими товарищами. Положеніе второго актера или δευτεραγωνιστής было болѣе уважаемо сравнительно съ положеніемъ третьяго актера или τριταγωνιστής. Всѣмъ извѣстна насмѣшка, которой клеймилъ Демосѳенъ своего противника Эсхина, какъ бывшаго тритагониста.

2) Иногда прибавлялся еще четвертый, чрезвычайный, актеръ. Такъ какъ государство давало каждому поэту-режиссеру только трехъ актеровъ, то за это дѣло долженъ былъ взяться или хорегъ, или поэтъ-режиссеръ. Нельзя

сомнѣваться, что дѣлу помогалъ хорегъ. Дѣйствіе этого четвертаго актера Полуксъ наз. παραχορήηρα. Такъ наз. выходъ дочери Тригея въ Аристофановомъ Мирѣ, такъ-же называется у схоліаста (къ Лягушк. 209) дѣйствіе дополнительнаго хора. Слѣд., дѣятельность всѣхъ лицъ, которыхъ ставилъ хорегъ сверхъ обязанности, наз. (παραχορήγημα), въ противоположность дѣйствію ординарнаго хора. Если хорегъ, не смотря на необходимость, не исполнялъ желанія поэта-режиссера, то этотъ послѣдній могъ употребить для діалогической партіи на сценѣ одного изъ запасныхъ хоревтовъ, которыхъ, вѣроятно, хорегъ долженъ былъ ставить. Дѣятельность такого четвертаго сценическаго актера Поллуксъ наз. παρασκήνιον въ противоположность дѣятельности собственно актеровъ, которые назывались σκηνικοί и дѣятельность которыхъ называлась σκηνικόν (ср. τὰ ἀπὸ σκηνῆς Arist. Poët. 12).

3). Изысканія, сдѣланныя въ началѣ сороковыхъ годовъ, относительно распредѣленія ролей, пришли приблизительно къ слѣдующимъ результатамъ. Мѣриломъ при распредѣ-

леніи ролей былъ объемъ ихъ. Бо́льшія роли, которыя были вмѣстѣ съ тѣмъ и труднѣйшія, такъ какъ здѣсь должно было выдерживать характеръ впродолженіи долгаго времени, отдавались протагонисту. Слѣдующія по важности роли принадлежали δευτεραγωνιστής; это были роли лицъ, которыя стояли съ носителемъ дѣйствія въ ближайшемъ отношеніи дружбы или вражды. У Софокла сюда принадлежатъ главнымъ образомъ женскія роли. На долю третьяго актера приходились т. н. второстепенныя роли, т.-е. тѣ, которыя нужны были для обоснованія, развитія и окончанія дѣйствія: роли царей (если онѣ не главныя), роли боговъ, прологи (personae protaticae). По Донату (пред. къ Тер.). послѣдними ролями были тѣ, которыя заключались въ прологѣ, и которыя не требовали другой игры, напр., духъ Клетеленестры у Эсхила. Эти положенія не содержатъ въ себѣ ничего, что было-бы прямо невѣроятнымъ, но они и не имѣютъ научнаго значенія. Правда, выставившіе ихъ говорятъ, что они сдѣлали это на основаніи драмъ; на самомъ-же дѣлѣ, осно-

вавши свои выводы на простомъ соображеніи, они втиснули ихъ въ драму. Слѣд., критерій при распредѣленіи поэтомъ-режиссеромъ ролей въ Аѳинахъ намъ не извѣстенъ. Не зная этого, мы не знаемъ, гдѣ и когда требовался четвертый актеръ. Предположеніе новыхъ изслѣдователей, что четвертый актеръ выступалъ тамъ, гдѣ это кажется намъ теперь необходимымъ, лишено основаній.

4) Еще менѣе успѣшными можно считать изслѣдованія о распредѣленіи ролей при драматическихъ исполненіяхъ въ Римѣ, потому что тамъ неизвѣстно число актеровъ. Но римскій порядокъ въ существенномъ отличался отъ греческаго. Именно монодіи, являющіяся въ роли (cantica въ соб. см.) исполнялись особымъ пѣвцомъ (cantor), а актеръ (actor) исполнялъ ту-же роль мимически. Этотъ порядокъ существовалъ съ самаго начала, со времени Ливія Андроника, и продержался, хотя и съ исключеніями, всегда. Причины этого неизвѣстны, ибо то, что разсказываетъ Ливій о происхожденіи этого раздѣленія, есть вымыселъ. Указываютъ на тѣ греческія ὑπορχήματα,

которыя танцовались одной частью хора, а другой — пѣлись; но очевидно очень живой танецъ дѣлалъ невозможнымъ и одновременное пѣніе, чего не было при роли актера. Кромѣ того большая разница — раздѣлить-ли хоровое дѣйствіе или цѣльное дѣйствіе актера.

83. *Музыкальный аккомпаниментъ.* 1) Въ драмѣ аккомпанировала только флейта (ὑπαυλεῖν). Предположеніе, что иногда вмѣсто флейты употреблялась киѳара, лишено основанія. Состязаніе между Еврипидомъ и Эсхиломъ въ Лягушкахъ Аристофана не говоритъ за это. Еврипидъ намѣренъ упрекнуть Эсхила въ несамостоятельности въ музыкальномъ творчествѣ (1281). Сходство съ музыкой на киѳарѣ м. б., замѣтно было въ пѣніи Эсхила, и Еврипидъ настаиваетъ на этомъ, подражая въ пѣніи звукамъ киѳары. Это толкованіе подтверждается отвѣтомъ Эсхила. Прекрасное, говоритъ онъ, которое можно найти въ той музыкѣ, онъ взялъ и создалъ въ свою очередь прекрасное (ἐς τὸ καλὸν ἐκ τοῦ καλοῦ ἠνεγκον 1298). Очевидно, онъ не могъ бы говорить о преобразованіи, если бы его музы-

ка была музыкой киѳары. Кто сталъ бы утверждать это, тотъ пришелъ бы къ абсурду, что у Еврипида музыка была ударами въ глиняные горшки (ὀστράκοις κροτεῖν 305). Такъ же мало доказательно и другое свидѣтельство за употребленіе киѳары въ драмѣ у Sext. Empir. p.751,21: писатель, раздѣляющій μέλη и στάσιμα и относящій анапестическую систему къ στάσιμον, не заслуживаетъ довѣрія.

2) Такъ какъ въ греческой драмѣ хору преимущественно, а сначала, вѣроятно, исключительно доставались на долю партіи пѣнія, то флейта обыкновенно была близъ хора. Флейтистъ при маршѣ предшествовалъ хору (Suid. ἐξόδιοι νόμοι; Schol. къ Осамъ Арист. 582), такъ-же и при выходѣ и вообще стоялъ на θυμέλη рядомъ съ хоромъ. Если пѣніе хора предшествовало выходу, какъ въ Арист. Лягушкахъ, то и флейтистъ и хоръ были за сценой. Равнымъ образомъ, флейтистъ, вѣроятно, игралъ за сценой, если до выхода хора актерами исполнялись монодіи. Но всегда-ли это было такъ, во всякомъ случаѣ спорно; особенно неясно, гдѣ стоялъ музыкантъ, если

хоръ во время монодіи выходилъ молча. Можетъ быть, что иногда помогалъ второй флейтистъ. Одинъ разъ, по крайней мѣрѣ, удостовѣрено существованіе второго музыканта—въ Лягушкахъ Аристоф., гдѣ рядомъ съ флейтщицей, аккомпанировавшей пѣнію удода, слышенъ былъ другой музыкантъ (861).

3) Родъ и способъ игры почти совсѣмъ неизвѣстны. Аккомпаниментъ партіямъ пѣнія и παρακαταλογή мы можемъ предполагать. Полифонной музыки не было: флейтистъ игралъ одну и ту-же мелодію: и лишь одна изъ его флейтъ шла въ октавѣ. Извѣстны солическія партіи (διαύλιον Hesich.). Неправильно, кажется, древній толкователь Аристофана (Лягушки 1264) предполагаетъ ихъ исполненіе только за сценой: Гезихій ничего не знаетъ о такомъ ограниченіи. Когда хоръ былъ отчасти вытѣсненъ изъ греческой комедіи, когда вмѣсто хорового пѣнія наступила мимическо-музыкальная игра, то для слуха дана была только солическая партія флейтиста, и римская комедія знала въ паузахъ во время дѣйствій только музыку флейты.

84. *Мимика.* 1) Діалогъ актеровъ шелъ въ сопровожденіи тѣлодвиженія (κίνησις σωματική, motus). Если мимика совершалась по такту, т.-е. подъ аккомпаниментъ музыки (ἔρρυθμος κίνησις), то происходилъ маршъ или танецъ, о чемъ будетъ итти рѣчь въ слѣдующемъ §. Тѣлодвиженія, за исключеніемъ собственно марша и танца, мы понимаемъ подъ выраженіемъ мимики (σχήματα, gestus). Это выраженіе неудобно потому, что съ одной стороны при маршѣ и танцахъ мимика играла тоже важную роль; съ другой стороны — не всякое тѣлодвиженіе подходитъ подъ понятіе мимики; но лучшее выраженіе найти трудно.

2) Квинтиліанъ раздѣляетъ тѣлодвиженія оратора по частямъ тѣла, которыя участвуютъ при этомъ, на нѣсколько видовъ (XI, 3): тѣлодвиженія головы, лица, шеи, плечъ, рукъ, пальцевъ, ногъ. Такъ-же можно раздѣлить тѣлодвиженія въ древней драмѣ; но надо сдѣлать два измѣненія. Съ одной стороны въ драмѣ исчезаетъ игра лица вслѣдствіе употребленія масокъ; можно было-бы оставить движеніе глазъ, ибо выраженіе ихъ было видно

для ближайшихъ зрителей. Съ другой стороны, такъ какъ играло не одно только лицо, нужно раздѣлить всѣ тѣлодвиженія на движенія группъ и движенія отдѣльнаго актера. По цѣлямъ, которымъ они служатъ, тѣлодвиженія распадаются на три рода: собственно движенія — безусловно необходимыя для каждаго дѣйствія: при стояніи, сидѣніи, колѣнопреклоненіи и т. д. Второй родъ тѣлодвиженія—для выраженія мыслей—мимика въ тѣсномъ смыслѣ (σχήματα, significationes); они имѣютъ цѣлью выразить естественнымъ образомъ мысли и чувства человѣка при какихъ-либо явленіяхъ или сообщеніяхъ объ нихъ. Если они сопровождаютъ рѣчь, то помогаютъ ея разъясненію; въ иныхъ случаяхъ они оживляютъ дѣйствіе, выражая ощущенія. Третій видъ—мимика объяснительно-подражательная (δείξεις, demonstrationes); она отличается отъ предыдущихъ тѣмъ, что обозначаетъ не непосредственное выраженіе чувствъ, какъ тѣ, но или реально указываетъ на что-нибудь или подражаетъ дѣйствію, напр., игрѣ на киѳарѣ (безъ киѳары). Далѣе мимика различается по

возрасту, полу, званію, и т. д. Такъ, тѣлодвиженія въ трагедіи, въ соотвѣтствіе ея серьезному характеру, медленнѣе, чѣмъ тѣлодвиженія комедіи, тѣлодвиженія гражданъ медленнѣе тѣлодвиженія рабовъ, и т. д.

3) Мимическій языкъ сцены примыкалъ и долженъ примыкать къ мимическому языку народа и претерпѣлъ, вѣроятно, какъ и онъ, нѣсколько измѣненій. Какъ наука драматическаго творчества не даетъ грамматики народнаго языка, такъ наука сценической игры не имѣетъ своей задачей изложить мимическій языкъ народа; ея обязанность указать главныя особенности сценической мимики и ея существенныя отличія отъ мимическаго народнаго языка. Но къ сожалѣнію этого сдѣлать нельзя—вопервыхъ потому, что мимическій языкъ грековъ и римлянъ еще не разработанъ научно, вовторыхъ потому, что художественныя сценическія произведенія, изъ которыхъ можно узнать мимическій языкъ сцены, до сихъ поръ еще мало извѣстны. Поэтому здѣсь достаточно сдѣлать только нѣкоторыя общія замѣчанія и указать на тѣ обстоятельства, которыми обу-

словлено было отступленіе мимическаго языка сцены отъ мимическаго языка народа.

4) Отступленія были и должны были быть потому, что мимическій языкъ сцены былъ пластическимъ искусствомъ или другими словами потому, что на сценѣ, какъ и въ образовательномъ искусствѣ, положенія и тѣлодвиженія актеровъ подчинены были извѣстнымъ законамъ красоты. Отдѣльныя лица и группы лицъ на сценѣ можно сравнивать въ ихъ тѣлодвиженіяхъ съ произведеніями скульптуры. Отъ этихъ послѣднихъ они отличаются тѣмъ, что при каждомъ моментѣ дѣйствія они являются въ новыхъ формахъ, т.-е. въ противоположность произведеніямъ искусства они подчинены измѣненію. Картины актовъ, которыя давала древняя драма, нельзя мѣрить новымъ масштабомъ, ибо онѣ разнятся въ одномъ очень существенномъ пунктѣ. Картины древней сцены были округлены, чего нѣтъ въ новой. Именно въ греческомъ и римскомъ театрѣ дѣйствіе на сценѣ можно видѣть съ трехъ сторонъ, а дѣйствія греческаго хора были видимы со всѣхъ сторонъ. Въ нашей

драмѣ наоборотъ можно видѣть дѣйствующихъ лицъ только съ одной передней стороны. Трудность группировки въ древней драмѣ во всякомъ случаѣ не такъ велика, какъ могла-бы показаться съ перваго раза. Группы, за исключеніемъ хора, при малочисленности актеровъ, были обыкновенно маленькія, а гдѣ появляются статисты, тамъ они или отступали къ задней стѣнѣ, или, какъ въ началѣ Софоклова Царя-Эдипа, сидѣли или стояли колѣнопреклоненными, такъ что главныя лица ясно выдѣлялись изъ толпы. Но затрудненія, которыя происходили отъ того, что два или три представителя важныхъ ролей стояли въ одной линіи, такъ что для зрителей, сидящихъ въ томъ-же ряду, первый закрывалъ остальныхъ, могла устраняться только большимъ разстояніемъ лицъ. Въ этомъ подтверждаютъ насъ стѣнныя картины Помпеи, рельефы, Ватиканская мозаика и рукописи Теренція. Разстоянія фигуръ на стѣнныхъ картинахъ безъ всякихъ пространственныхъ требованій такъ велики, что нельзя думать о простой случайности. Возьмемъ примѣръ, наиболѣе

рѣзкій. Во всѣхъ другихъ произведеніяхъ искусства умоляющій на колѣняхъ Пріамъ дотрагивается до побѣдителя своего сына, въ помпейскихъ стѣнныхъ картинахъ его рука не трогаетъ одежды Ахилла. Стремленіе къ красотѣ въ группировкѣ въ театрѣ заставило выразить мимику молитвы—намеками.—Пластическая красота требовала и въ древнихъ и въ новыхъ драмахъ округленности въ положеніяхъ и движеніяхъ группъ и отдѣльныхъ лицъ. Объ этомъ говоритъ кое-что Квинтиліанъ. Грудь и животъ не должны выдаваться впередъ (odiosa omnis supinitas 122); избѣгалось ходить широкими шагами (125), жестикулировать правой рукой, если правая нога выставлена впередъ (124); руки выставлялись впередъ только умѣренно (84), и рука не должна подниматься выше глазъ и опускаться ниже груди.

5) Но тѣлодвиженія на сценѣ не есть чисто-пластическое искусство, они скорѣй ритмическое искусство, т.-е. такое, которое измѣняетъ свои формы въ послѣдовательности времени. Ритмическая красота требовала, что-

бы движенія частей тѣла не были разрозненными, но чтобы принимали участіе въ движеніи и остальныя части тѣла и даже все тѣло (Quint. 122). Если жестикулировала правая рука, то въ соотвѣтствіе ей должна двигаться и лѣвая (114): но кивать одной головой и т. п. считалось на сценѣ неудобнымъ (71): тѣлодвиженія одной части тѣла должны, по требованію ритмической красоты, быть округленными (orbis 105).—Но ритмъ мимическаго языка на древней сценѣ не былъ свободнымъ, онъ зависѣлъ отъ драмы—отъ мысли и исполненія. Такъ, тѣлодвиженія въ темпѣ слѣдовали устному исполненію; жестикуляція рукой начиналась и прекращалась со словами, выражающими опредѣленную мысль. Само собой понятно, что движеніе правой руки, сопровождающее мысль, должно и кончаться тамъже, ибо если оно кончалось на лѣвой сторонѣ, то рука въ концѣ дѣйстія должна перейти направо: это лишнее движеніе считалось неправильнымъ (109). Если слова произносились живо, быстро, то естественно и мимика должна быть живою (gestus cum ipsa orationis celeritate

crebrescet 111). Въ этомъ случаѣ выходили иногда за обыкновенныя правила; при увѣщаніяхъ потрясали поднятой рукой — обычай, который римляне взяли, по Квитиліану, изъ чужихъ школъ (103).

6) Отступленіе мимическаго языка сцены отъ мимическаго языка народа было произведено типическимъ характеромъ древней драмы, о чемъ рѣчь была выше (§ 60[3], 64[4]). Это очевидно само по себѣ и можетъ быть подтверждено нѣкоторыми данными. Донатъ упоминаетъ одинъ разъ жестикуляцію паразита и нѣсколько разъ жестикуляцію рабовъ. Послѣдняя состояла, по Квинтиліану, въ съеживаньи шеи (contracta cervicula 83, 180). Примѣровъ этого можно много найти на произведеніяхъ искусства.

85. *Маршъ, танецъ.* О маршѣ и танцахъ актеровъ и хора мы знаемъ немного и то немногое, что мы знаемъ, касается почти только греческой драмы. Выходъ и удаленіе часто регулировались тактомъ музыки, ибо не только хоръ выходилъ и уходилъ при паракаталогическомъ исполненіи, но и актеры нерѣдко вы-

ходили и уходили при паракаталогическомъ исполненіи анапестическихъ стиховъ руководителемъ хора. Само собой понятно, что маршъ въ трагедіи былъ величественнѣе и медленнѣе, чѣмъ въ другихъ драмахъ. Сверхъ того трагическихъ актеровъ принуждали къ тому котурны. Изъ числа тактовъ особенно анапестическихъ системъ, во время исполненія которыхъ выходилъ хоръ, пытались сдѣлать выводы о родѣ марша. Но эти выводы правильны только въ общемъ, потому что нѣтъ достовѣрныхъ основаній. Правда, не подлежитъ сомнѣнію, что каждый отдѣльный анапестъ обозначаетъ подниманіе и опусканіе ноги, что, слѣд., анапестическая диподія обозначала два шага, но мы не имѣемъ данныхъ о величинѣ этихъ шаговъ. Можетъ быть, что оба шага равнялись римскому passus, но возможно, что трагическій хоръ, о которомъ здѣсь и идетъ только рѣчь, дѣлалъ небольшіе шаги въ соотвѣтствіе торжественному маршу. Далѣе, намъ неизвѣстно, отъ какого мѣста входа въ орхестру начиналось шествіе: можно-бы думать, что въ началѣ марша хоръ былъ виденъ только зрителямъ,

сидящимъ напротивъ. Наконецъ, и это весьма важно, размѣры θυμέλη неопредѣлены, такъ что мы не въ состоянiи высчитать дугу, которую дѣлалъ хоръ при движенiи на краю θυμέλη. Но не смотря на это, мы можемъ, имѣя въ виду длинныя анапестическiя системы въ драмахъ Эсхила и Аяксѣ Софокла, съ достовѣрностью утверждать, что иногда былъ торжественный маршъ, при которомъ хоръ по крайней мѣрѣ одинъ разъ подвигался къ ближайшему ряду зрителей. Наоборотъ изъ короткихъ анапестическихъ заключительныхъ стиховъ мы должны заключать къ удаленiю хора простому, не соединенному съ торжественнымъ маршемъ. О маршѣ во время дѣйствiя, особенно до и послѣ парабазы и στάσιμα, мы можемъ выставить только гипотезы.

2) Партiи пѣнiя въ драмѣ соединялись обыкновенно съ танцами (ὑπόρχησις, saltatio). На это есть масса доказательствъ. Назначенiе хоревтовъ было пѣнiе и танцы. Что танцы составляли существенную часть дѣятельности хоревтовъ, ясно изъ названiя мѣста ихъ пребыванiя: рядомъ съ θυμέλη—ὀρχήστρα, и изъ

упомянутаго § 22 названія древнѣйшихъ драматическихъ поэтовъ. Нѣтъ достаточнаго основанія отнимать у римскаго хора исполненіе танца; ибо нельзя сомнѣваться, что сцена по удаленіи актеровъ была достаточна для танцевъ немногочисленнаго хора. Но рядомъ съ танцами хора были танцы актеровъ, начавшіеся со времени монодій. Со времени Еврипида, котораго упрекаетъ Эсхилъ въ Лягушкахъ Аристоф. 849 въ томъ, что онъ ввелъ кретическія монодіи, соединенныя, безъ сомнѣнія, съ живыми танцами, пѣніе и танцы актеровъ сдѣлались частыми. Этому соотвѣтствуетъ то, что въ Римѣ играющій главную роль названъ, по своей главной дѣятельности, танцоромъ (saltator), въ противоположность помогающему ему въ роли пѣвцу (cantor). За исключеніемъ только что названнаго случая на римской сценѣ въ драмѣ не было раздѣленія пѣнія и танцевъ. Были случаи, когда одни танцовали, другіе пѣли, но не въ драмѣ (Luc. Орχ. 16, 31). Если въ диѳирамбѣ руководитель хора предшествуетъ пѣніемъ и танцами, то это не указываетъ еще на правила драма-

тическаго исполненія; комедія, можетъ быть, позволяла себѣ это, напр., Plutus Арист. 290 sq. Совершенно невѣроятно извѣстіе, что хоръ танцовалъ во время рѣчи актера: танцы какъ и слова есть выраженіе чувствъ. Что говорилъ или пѣлъ руководитель или часть отъ имени всѣхъ, остальные могли сопровождать танцемъ, но не вѣроятно, чтобы хоревты говорили языкомъ танцевъ, если говорилъ актеръ, чувствъ котораго хоръ не могъ знать.

3) Танцы были не простымъ ритмическимъ движеніемъ съ болѣе или менѣе искусными поворотами, но они были большимъ искусствомъ. Они состояли изъ двухъ главныхъ частей— фигуръ и движеній. Фигуры (σχήματα [съ или безъ] ὀρχηστικά) были важнѣйшей частью; то были мимическіе акты, наполнявшіе краткія паузы между движеніями (φοραί). Языкъ рукъ игралъ при этомъ естественно большую роль. Изобрѣтеніе фигуръ (σχηματοποιία) было дѣломъ поэта, когда еще не было у него помощникомъ учителя хора (χοροδιδάσκαλος) или учителя танцевъ (ὀρχηστοδιδάσκαλος). Этимъ славился Фринихъ и послѣ него Эсхилъ.

Но у Эсхила, кажется, былъ помощникомъ Телестъ. Танцевъ было много родовъ. Поллуксъ, къ сожалѣнію, приводитъ только имена. Самымъ частымъ, какъ кажется, въ трагедіи былъ ἐμμέλεια, въ сатирической драмѣ — σικιννίς, въ комедіи —κόρδαξ. (Athen. XIV 630 C). Ἐμμέλεια первоначально обозначала только танецъ, соединенный съ пѣніемъ, по важности и серьезности подходящій къ трагедіи (πρέπον τε καὶ αρμόττον Pl. Νόμ. VII 816 B, τὸ βαρὺ καὶ τὸ σεμνόν Ath.). Быстрыя движенія σικιννίς дѣлали его подходящимъ къ характеру сатир. піесы. Характеру комедіи соотвѣтствовала распущенность κορδαξ'а (παιγνιώδης Ath. ἥτις αἰσχῶς κινεῖ τὴν ὀσφύν Sch. Ar. Nub. 540). Понятно само собой, что смотря по различнымъ ситуаціямъ были и другіе танцы. Такъ, вѣроятно, въ сатирической драмѣ было больше умѣренности, серьезныя пѣсни комедіи исполнялись съ менѣе разнузданными движеніями; что въ комедіи не всегда танцовался кордаксъ, можно видѣть изъ Nubes Арист. 540. Равнымъ образомъ и въ трагедіи были не всегда торжественно серьезные

танцы: танцовалась иногда т. н. ὑπορχῆμα, названная такъ безъ достаточной причины. Въ то время какъ ἐμμέλεια танцовалось, вѣроятно, въ στάσιμα и тѣхъ частяхъ пѣсни при входѣ, которыя не предназначались для марша, отдѣльныя хоровыя промежуточныя пѣсни ἐπεισόδιον'а (Soph. Trah. 205, Αἴαχ. 693) и отдѣльныя сценическія пѣсни (Eurip. Phaen. 316), въ которыхъ выражалась радость, сопровождались болѣе живыми танцами.

4) Подробностей о танцахъ мы не знаемъ. Дѣлали попытки извлечь подробности изъ самыхъ драмъ, но трудности такъ велики, что не пришли еще теперь къ удовлетворительнымъ результатамъ. При разборѣ движеній въ танцахъ хора хотѣли опереться на схоліи къ Гекатѣ Еврипида 640. По этому данному— хоръ при στροφή поворачивался на-право, при ἀντιστροφή на-лѣво и стоялъ при ἐπῳδός. Но недавно установлено, что извѣстія, восходящія къ Птоломею, касаются вовсе не эволюцій хора. Для облегченія хора на полу θυμέλη были начерчены линіи (Hesych. γραμμαί).

86. *Устныя исполненія.* 1) Три рода устныхъ

исполненій (φωνή, vox): простая декламація, παρακαταλογή, пѣніе упоминались выше (§ 74[2]). О послѣднихъ двухъ видахъ по недостатку данныхъ сказать можно мало. Отмѣтить можно то, что полифоннаго пѣнія въ нашемъ смыслѣ не было. И о декламаціи есть только скудныя данныя, больше всего говорятъ объ этомъ учителя краснорѣчія, особенно Квинтиліанъ (XI, 3) и Цицеронъ (de or. III). Мы раздѣляемъ декламацію на двѣ части: на лексическую, или грамматическую и музыкальную. Звуки обозначаютъ съ одной стороны понятіе и мысли, слѣд., принадлежатъ къ области науки о языкѣ, съ другой стороны это—звуки, которые по продолжительности, высотѣ, силѣ и темпу связаны ритмическимъ закономъ стиха.

2) Что касается лексической стороны, то мы можемъ принять за достовѣрное, что правила, которымъ слѣдовалъ ораторъ, имѣли значеніе и для актера. Слѣд., безусловно требовалось: въ Греціи—выговоръ образованнаго аѳинянина, въ Римѣ—выговоръ чисто-римскій; запрещался каждый звукъ, который напоминалъ иностранное или деревенское (Cic. 42). Едва-

ли надо указывать на то, что каждая буква, каждый слогъ, каждое слово должны выговариваться точно, и что паузы и повышенія тѣсно примыкали къ строю предложеній.

3) Что касается музыкальныхъ требованій, то здѣсь рѣшающее значеніе имѣла величина театра. Голосъ, чтобы быть услышану на отдаленныхъ рядахъ, долженъ быть очень силенъ; и необходимымъ слѣдствіемъ этого было то, что темпъ при исполненіи могъ быть сравнительно медленнымъ; далѣе, темпъ былъ различенъ по роду поэтическаго произведенія: болѣе медленный—въ трагедіи, быстрый—въ комедіи (Quint. 112); онъ былъ различенъ и по характерамъ, какъ и мимика, сопровождающая устное исполненіе. Силой и темпомъ давался основной тонъ, который смотря по обстоятельствамъ могъ имѣть самыя разнообразныя видоизмѣненія.

С. Сценическое искусство.

87. *Общее.* 1) Въ предыдущемъ отдѣлѣ была рѣчь о формахъ представленія, или о внутреннихъ средствахъ, которыя долженъ имѣть

артистъ, т.-е. было сказано о томъ, что требовалось для исполненія. Вопросъ о томъ, какъ шло представленіе, служитъ задачей послѣдняго отдѣла.

2) Поэтическое и сценическое творчество, по нашему мнѣнію, составляютъ единое цѣлое художественное произведеніе; поэтическое произведеніе, которое не представляется, а читается, есть только половина художественнаго произведенія. Есть, конечно, люди съ такой богатой силой воображенія, что при чтеніи драматическихъ или музыкальныхъ произведеній представляютъ себѣ дѣйствіе, слышатъ самые звуки; однако и они не сочтутъ это наслажденіе полнымъ. Но во всякомъ случаѣ такіе люди составляютъ исключеніе. Если можно употребить сравненіе, то мы можемъ представить себѣ поэтическое и сценическое искусство какъ картину, надъ которой работали два художника: одинъ работаетъ воображеніемъ и чертитъ, другой—составляетъ краски. Первый вымышляетъ сюжетъ картины и чертитъ фигуры въ красивыхъ абрисахъ тѣла и

одежды: такъ поэтъ выражаетъ свою мысль въ красивыхъ словахъ; составитель красокъ долженъ работать по идеѣ перваго художника, подыскивать главный тонъ и при помощи своихъ средствъ представить каждую подробность такъ, чтобы чертежъ и краски составляли возможно полное единство. При одинаковыхъ силахъ оба художника покрываютъ другъ друга, въ противномъ случаѣ краска или скрашиваетъ или заставляетъ терять красоту. То же самое и на сценѣ. Актеръ чувствуетъ чувствомъ поэта, подыскиваетъ общій тонъ и исполняетъ каждую подробность, сообразуясь съ этимъ тономъ. Какъ второй художникъ, такъ и актеръ можетъ быть равенъ по силамъ поэту, можетъ стоять ниже или выше его, и такимъ образомъ создать единое цѣлое, или испортить красоту, или покрыть слабости поэта. Это сравненіе служитъ только для ясности, ибо съ одной стороны два художника никогда не работаютъ указаннымъ способомъ, съ другой стороны—при исполненіи участвуетъ не одинъ актеръ, а нѣсколько, и не только актеры, но и режиссеры. Но это, во всякомъ

случаѣ, уяснитъ нашу мысль, что сценическое исполненіе есть часть драмы.

3) Что касается лицъ, которыя, какъ художники, участвовали въ постановкѣ древнихъ драмъ, то мы можемъ выдѣлить четыре искусства. Самымъ важнымъ искусствомъ было естественно искусство актеровъ (σκηνικοί, scaenici). Отъ этого мы отдѣляемъ искусство хоревтовъ (thymelici). По значенію оно стояло ниже искусста актеровъ, ибо хоревтами были простые граждане, обученные поэтомъ или особымъ учителемъ. Въ Римѣ было, конечно, иначе. Далѣе слѣдуетъ искусство флейтиста, роль котораго въ драмѣ была незначительна. Наконецъ, искусство постановки, составляющее часть дѣятельности режиссера. Строго говоря послѣднее искусство не принадлежитъ къ сценическому искусству, потому что режиссеръ не играетъ видимой роли. Однако оно принадлежитъ къ сценическому искусству, составляетъ часть его и есть, безъ сомнѣнія, искусство.

4) Особенно важно было для сценическаго искуссва въ Аѳинахъ участіе самого поэта въ

представленіи. До Эсхила поэтъ игралъ главныя роли, слѣд., онъ соединялъ въ своемъ лицѣ оба искусства—лучшее доказательство единства поэтическаго и сценическаго искусства. Далѣе, онъ былъ сначала режиссеромъ и остался таковымъ; слѣд., онъ раздѣлялъ роли, руководилъ репетиціями и исполненіемъ, и постановка всегда зависѣла отъ его воли. Едва-ли мы ошибемся, если будемъ считать это одной изъ главныхъ причинъ долгаго процвѣтанія аттической сцены. Римъ отступилъ отъ этого обыкновенія: поэту онъ далъ очень незначительное участіе. Слѣдствіемъ этого было, какъ мы увидимъ, недостатокъ въ единствѣ и безвкусіе въ постановкѣ.

88. *Искусство постановки.* 1) Подъ постановкой піесъ мы понимаемъ все то, что поставлено собственно для ея игры, а не то, что нужно для драматическихъ исполненій вообще. Къ постановкѣ піесы принадлежали слѣд. декораціи, приспособленныя къ этой собственно піесѣ, костюмы, вспомогательный персоналъ и т. п. Не смотря на то, что у насъ нѣтъ данныхъ, мы можемъ съ увѣренностью утверж-

дать, что искусство постановки въ Аѳинахъ не стояло позади другихъ сценическихъ искусствъ, т.-е. что оно всегда сознавало свою задачу и никогда не переходило указанныя ей границы; не дѣлало ни слишкомъ много, ни слишкомъ мало. Это не значитъ, что оно постоянно оставалось тѣмъ-же, но что оно шло впередъ параллельно остальнымъ искусствамъ. До Эсхила оно было во всякомъ случаѣ очень примитивно; но примитивно было и поэтическое искусство и все сценическое искусство. Эсхилъ создалъ костюмы, послужившіе исходной точкой для позднѣйшаго времени. Въ эсхило - софокловское время присоединилось раскрашиваніе сцены, которое развивается, но подчиняется всегда высшимъ цѣлямъ. Излишняго украшенія сцены не было, какъ и не было толпы лишнихъ актеровъ. Причины этого ясны: то былъ здоровый вкусъ аѳинянъ, которымъ было противно каждое преувеличеніе и которые довольствовались намеками, ибо сущности драмы они искали не во внѣшности. Умѣренности постановки помогало еще и то, что хореги и театральные откупщики не способны

были къ чрезмѣрнымъ жертвамъ. Но главной причиной было все-таки вліяніе поэта. Дѣлалось только то, что онъ считалъ необходимымъ, иногда по предварительному соглашенію съ руководящимъ магистратомъ. Все, что дѣлали хорегъ, театральный живописецъ и другіе помощники лишняго, разрушающаго гармонію поэтическаго и сценическаго искусства, уничтожалось. Роскошь распространилась, вѣроятно, только внѣ Аѳинъ и притомъ тогда, когда цари, Александръ и его послѣдователи, стали покровительствовать сценическому искусству (Plut. Alex. 20).

2) Всѣ обстоятельства, которыя помогали удерживать въ Аѳинахъ искусство постановки въ его границахъ, отсутствовали въ Римѣ. Съ политически-военнымъ расцвѣтомъ силы Рима возрасли богатство и роскошь. Зрители, привыкшіе къ роскоши, требовали ее и на сценѣ; поэтъ былъ безсиленъ противъ этихъ требованій римлянъ, ибо онъ не имѣлъ вліянія и не могъ ожидать поддержки отъ директора труппы, такъ какъ этому естестественно хотѣлось болѣе удовлетворить жела-

ніямъ доющаго игры и зрителей, а не требованіямъ поэтическаго произведенія. Сначала, конечно, въ первый періодъ, когда сценическія игры были еще вновѣ, когда интересъ къ нимъ былъ великъ, роскошь и богатство сравнительно малы, удовлетворялись, очевидно, немногимъ. Но уже прямо безсмысленны были роскошь сцены и актеровъ въ послѣднее время распублики. Равнымъ образомъ чрезмѣрно великъ былъ и вспомогательный персоналъ. Когда 699 | 55 г. Помпей давалъ свои игры, онъ провелъ по сценѣ 600 муловъ, нагруженныхъ добычей, въ другой піесѣ вынесено было 3000 сосудовъ, въ третьей вышло множество пѣшихъ и конныхъ людей. Цицеронъ былъ однимъ изъ немногихъ, чувствовавшихъ такое извращеніе искусства (ad. fam. 7, 1, 2). Едва-ли нужно упоминать, что не лучше было и въ императорское время. (Hot. Epod. 2, 1, 187).

89. *Аккомпанирующее мулыкальное искусство.* Первоначально по Горацію (A. p. 202 sq.) драматическая музыка флейты была скромна и ограничивалась тихимъ аккомпанимен-

томъ хорового пѣнія, позднѣе она не довольствовалась этимъ, но старалась обратить на себя вниманіе болѣе живой и нѣжной игрой (motum et luxuriem). Данныя, которыя могутъ касаться только началъ драмъ вообще, но не римской, даютъ намъ не болѣе того, о чемъ и сами мы можемъ сдѣлать заключенія. Пока поэтъ былъ учителемъ музыки и учителемъ хора, онъ, вѣроятно, сдерживалъ музыканта въ должныхъ границахъ. Но потомъ, когда поэты ограничили свою заботу чистосценическими дѣйствіями, а для музыки и репетицій хора брались помощники, и когда музыканты въ VI в. заняли болѣе уважаемое положеніе, то стремленія ихъ стали осуществляться. И потому, въ Римѣ игра музыкантовъ съ самаго начала имѣла большее значеніе, чѣмъ на сколько согласились-бы представители цвѣта греческой драмы.

90. *Искусство хоревтовъ.* При оцѣнкѣ дѣйствій греческаго хора нельзя забывать, что членами его были диллетанты. Какъ таковые, они вообще отлично выполняли свою задачу, пока пользовались помощью со стороны по-

эта. На Телеста, танцора или учителя танцевъ, которымъ пользовался Эсхилъ, Аѳеней смотритъ, какъ на художника (τεχνίτης I 22 A). Онъ былъ, говоритъ Аѳеней, такъ искусенъ въ своемъ дѣлѣ, что танцами ясно выражалъ смыслъ дѣйствій (πράγματα). Но уже Еврипиду хоръ былъ въ тягость, какъ можно видѣть изъ строя его драмъ. Перестали заботиться о репетиціяхъ хора, и не удивительно, если мы слышимъ у одного комика, жившаго приблизительно во время Еврипида, жалобы на недѣятельность хора (νῦν δὲ οὐδὲν δρῶσιν Ath. XIV 628 E.). Объ искусствѣ римскихъ хоревтовъ мы ничего не знаемъ; будучи спеціалистами, они имѣли, вѣроятно, достаточную технику.

91. *Греческое артистическое искусство.* 1) Сужденіе о сценическомъ искусствѣ, особенно объ артистическомъ искусствѣ, чрезвычайно трудно. Въ то время какъ въ поэтическомъ искусствѣ и въ искусствахъ образовательныхъ намъ даютъ точку опоры оставшіяся произведенія, въ то время какъ о государственной, общественной, религіозной жизни на-

рода мы можемъ дѣлать заключенія, болѣе или менѣе правдопобныя изъ сохравнишихся фактовъ: при оцѣнкѣ сценическаго искусства прошлыхъ временъ мы руководствуемся почти вполнѣ современными сужденіями.

2) Греческое артистическое искусство было въ общемъ высоко: оно стояло выше римскаго съ самаго начала до поздняго времени, и состояло въ единствѣ игры артистовъ. Цицеронъ хвалитъ ихъ за это въ противоположность римскимъ артистамъ: часто, говоритъ онъ, девтарагонистъ или тритагонистъ понижаетъ свой голосъ, чтобы оттѣнить протагониста (конечно, если онъ играетъ главную роль). Правда, сужденіе Цицерона относится къ современному греческому искусству, но не можетъ подлежать сомнѣнію, что это была древняя традиція, что такое единство игры существовало съ самаго начала. Это слѣдуетъ прямо изъ положенія девтарагониста и тритагониста по отношенію къ поэту-режиссеру, когда онъ самъ принималъ участіе въ игрѣ, и позднѣе къ протагонисту.

3) Объ артистическомъ искусствѣ перваго

времени до средины V в. и немного дальше нѣтъ непосредственныхъ свидѣтельствъ. Прославленная техника позднѣйшихъ временъ указываетъ на незначительное развитіе техники въ прежнее время; но мы не можемъ считать ее очень незначительной. Мимика, навѣрно, не могла быть незначительной, если сами драматическіе поэты славились въ искусствѣ танцевъ, если они давали указаніе не только хоревтамъ, но обучали и другихъ желающихъ (Ath. I 22 A), и если они сами изобрѣтали фигуры. Но что уже тогда танцы были искусны, можно видѣть лучше всего изъ извѣстія о танцорѣ Эсхила Телестѣ. Но и техника устныхъ исполненій актеровъ не могла быть низкой, за это говоритъ долго упражняемое искусство исполненія героическихъ произведеній и искусство краснорѣчія Ѳемистокла, Аристида, Перикла. Что касается художественности, т. е. соотвѣтствія и гармоніи въ примѣненіи внутреннихъ средствъ представленія, то первая половина V ст. и немного послѣ представляетъ собой блестящее время. Это очевидно само по себѣ, потому что технически обра-

зованные и лично участвующіе поэты—лучшіе толкователи, чѣмъ и должны быть актеры, своихъ произведеній; это можно заключить и изъ важнаго извѣстія въ Поэтикѣ Арист. 26, касающагося актера Минниска. Эсхилъ, какъ можно заключить изъ его Vita, сначала привлекъ къ себѣ въ помощники Клеандра, а позднѣе, когда стали играть три актера, Минниска, въ качествѣ тритагониста. Миннискъ игралъ спустя много лѣтъ по смерти Эсхила, ибо изъ надписей видно, что 422 г. онъ одержалъ побѣду, о чемъ удостовѣрено надписями. При немъ выступили новыя силы съ новыми принцинами, между ними Каллипидъ. Въ сужденіяхъ, которыя высказываетъ Миннискъ о новомъ направленіи и особенно о Каллипидѣ, мы можемъ видѣть духъ Эсхиловской школы; онъ называлъ его за его игру (ὑπερβάλλοντα) обезьяной. Одно это слово говоритъ достаточно; ибо очевидно порицаніе идетъ на объяснительно-подражательную мимику. Эсхиловской школы можетъ касаться и то, что разсказываетъ Квинтиліанъ (11, 3, 89), что нѣкогда (moris

fuit) актеры, расчитывающіе на важность, (histrionibus paulo gravioribus) обыкновенно избѣгали этой мимики; въ Римѣ этой воздержности во времена, по крайней мѣрѣ, Цицерона не знали (de or. 3,59,220). Безыскусственно, просто и вмѣстѣ съ тѣмъ величественно было все то, что создалъ Эсхилъ, его собственная игра и игра его школы.

4) Вѣроятно, только по смерти его выступило другое направленіе, которое въ концѣ концовъ вытѣснило его. Оно вошло въ силу, благодаря многимъ обстоятельствамъ, вину которыхъ носитъ на себѣ Софоклъ. Правда, раздѣленіе сценическаго и поэтическаго искусства, содержащее зерно новаго направленія и проведенное Софокломъ, не можетъ служить этому послѣднему въ упрекъ, ибо соединеніе этихъ искусствъ не могло быть продолжительно, равнымъ образомъ Софоклъ неотвѣтственъ и за раздѣльное развитіе трагическаго и комическаго артистическаго искусства, содѣйствовавшее развитію техники каждаго изъ этихъ искусствъ; оно дано было раздѣленіемъ поэтическаго, трагическаго и комическаго, ис-

кусства и выходомъ поэта въ качествѣ актера. Но достойно сожалѣнія то, что онъ содѣйствовалъ введенію состязанія актеровъ: съ теченіемъ времени техника игры актеровъ приняла такое значеніе, что значеніе поэтовъ отодвинулось на задній планъ (Rhet. 3, 1). Наконецъ его раздѣленіе ролей по способностямъ актеровъ было уступкой имъ, вслѣдъ за которой шли другія въ ущербъ поэтическому произведенію и его исполненію, какъ единству. Понятно само собой, что первые представители новаго направленія были, вѣроятно, умѣренны; мы можемъ предполагать это о Каллипидѣ и о Никостратѣ, процвѣтаніе котораго приходится на время послѣ Каллипида, на начало IV ст. Но когда послѣ смерти великихъ поэтовъ, при возрожденіи ихъ драмъ въ Аѳинахъ и внѣ ихъ, актеры, свободные отъ вліянія поэтовъ, стали часто играть однѣ и тѣ же піэсы, то техника сильно развилась, отъ игры, гдѣ правда выражалась намеками, перешли къ нехудожественному подражанію голой дѣйствительности. Въ это время называютъ много знаменитыхъ актеровъ: Полъ, Ѳеодоръ,

Аристодемъ, Неоптолемъ, Ѳессалъ и др.; но напрасно ищутъ въ ихъ дѣятельности той художественности, которая могла-бы оправдать ихъ славу: въ нихъ хвалятъ только технику. О знаменитыхъ актерахъ разсказываютъ, что они замѣчательны были по звукоподражаніямъ, напр. Ѳеодоръ (τὰς τροχιλίας), Парменонъ (τὴν ὕν).

5) Послѣ IV ст., когда стала гаснуть поэтическая творческая сила, пало, конечно, еще глубже и артистическое искусство, особенно-же въ полуварварскихъ эллинизированныхъ земляхъ Востока, гдѣ они, приноравливаясь къ грубому вкусу зрителей, не пренебрегали пріемами, противными искусству (Plut. Crass. 33). Но и на Западѣ оно пало сравнительно съ прежнимъ, ибо развитіе объяснительно-подражательной мимики и искусственность мимики чувствъ, какъ потрясаніе поднятыми вверхъ руками, представляетъ продукты греческой сцены этого времени.

92. *Римское артистическое искусство.* 1) На римское артистическое искусство мы должны смотрѣть какъ на продолженіе греческаго. На-

чаломъ было усвоеніе греческой техники, и послѣ короткаго процвѣтанія послѣдовалъ упадокъ. Въ общемъ ему недоставало, какъ указано въ § 91, того, чѣмъ отличалось греческое артистическое искусство до послѣдняго времени, — единства игры. Оно стремилось больше къ обработкѣ деталей, не обращая вниманія на единство художественнаго произведенія. Впрочемъ оно сходно было съ послѣклассическимъ греческимъ искусствомъ. Оно стремилось преимущественно къ полнотѣ выраженія въ голосѣ и мимикѣ, и особенно часто примѣняло объяснительно-подражательную мимику, такъ что духъ поэтическаго произведенія совершенно покрывался исполненіемъ. Различіе между греческимъ и римскимъ артистическимъ искусствомъ больше лежало во внѣшности, которая однако не оставалась безъ вліянія на исполненіе, возвышая технику и содѣйствуя виртуозности. Главнымъ образомъ этому содѣйствовало большое число актеровъ, которые брали на себя роли по способностямъ, такъ что слѣд. они могли быть освобождены отъ неподходящей для нихъ второ-

степенной роли. Возвышенію техники еще болѣе помогало то, что партіи пѣнія и мимики актеровъ раздѣлились между актеромъ и пѣвцомъ; теперь дѣятельность актера сосредоточивалась на болѣе узкомъ полѣ, вслѣдствіе чего ему легче было достигнуть совершенства въ техникѣ. Изъ этого ограниченія дѣятельности актера выходила еще другая особенность римскаго артистическаго искусства. Именно, въ то время какъ греческіе актеры въ хорошее время участвовали только въ одномъ родѣ драмъ—въ трагедіи или комедіи, римскіе актеры пробовали свои силы въ обоихъ родахъ драматическихъ произведеній. Объ этомъ разсказываетъ Цицеронъ, имѣя въ виду обоихъ главныхъ представителей драматическаго искусства — комика Росція и трагика Эзопа (Orat. 109).

2) Римскіе порядки были причиной тому, что дѣятельность актеровъ была незначительна не только въ началѣ, но и во второмъ періодѣ (§ 4). Когда Ливій Андроникъ поставилъ первую драму греческаго образца, не было еще сословія актеровъ. Прежде, кромѣ этрускихъ

танцоровъ (ludiones), танцовавшихъ молча подъ флейту, въ Римѣ были диллетанты. Первымъ мѣшало въ участіи игры незнаніе римскаго яаыка, послѣднимъ—презрѣніе, укоренившееся съ самаго начала къ поэтамъ и актерамъ, работавшимъ за плату. Нужно было привлечь чужихъ исполнителей, большею частію, конечно, рабовъ изъ Южной Италіи, которые должны были преодолѣвать многочисленныя трудности въ произношеніи. Къ этому присоединилось еще другое важное обстоятельство: необыкновенное распространеніе сценическихъ игръ въ концѣ третьяго и началѣ второго столѣтія до Р. Хр., ибо соединенное съ этимъ увеличеніе числа актеровъ не могло быть благопріятно для развитія артистическаго искусства. За предположеніе недостаточной игры въ первомъ періодѣ нѣтъ недостатка въ литературныхъ извѣстіяхъ. Особенно важно то, что разсказываетъ Полибій у Аѳенея (XIV 615 A). Въ 587 | 167 г., разсказываетъ онъ, L. Anicius вызвалъ изъ Греціи лучшихъ актеровъ для справленія тріумфа. Ихъ игра была хороша, но римляне не поняли ея; они тре-

бовали большей живости. Греческіе актеры импровизировали драку, и шумное одобреніе показало, что они удовлетворили вкусу римлянъ. Правда, это относится только къ дѣятельности флейтиста и хоревтовъ, но изъ разсказа Полибія можно заключить, что вся трагическая игра была испорчена еще болѣе въ угоду римлянамъ: онъ замолчитъ лучше объ этомъ, говоритъ Полибій, изъ боязни, что ему не повѣрятъ. Изъ вкуса, который показали здѣсь римляне, можно заключить, какое сценическое исполненіе предлагалось зрителямъ въ Римѣ. Что недостатки въ игрѣ продолжались и во второмъ періодѣ, говоритъ Цицеронъ въ de or. 3, 56, 214.

3) Въ началѣ второго періода артистическое искусство начало процвѣтать и скоро достигло высшей степени въ лицѣ Росція и Эзопа. Искусство Росція было тѣмъ замѣчательнѣе, что оно не было простымъ развитіемъ искусства греческаго и римскаго; къ этому послѣднему оно стояло скорѣй въ противорѣчіи. Главнымъ принципомъ Росція была сдержанность (decere Cic. de or. 1, 29, 132).

Онъ примыкалъ къ старому искусству эсхиловской школы. Конечно, того простого величія, которымъ отличалось оно, нельзя было достичь опять, особенно-же нельзя было изгнать изъ Рима объяснительно-подражательной мимики. Росцій пытался умѣрить въ этомъ все то, что было чрезмѣрно, и смягчить это граціозностью (venustas Cic. ib. 130) исполненія.

4) Росцій умеръ около 692 | 62 г. Его школа поддерживала нѣкоторое время его духъ, но скоро попала въ прежнее теченіе, и въ императорское время это направленіе стало даже предметомъ насмѣшекъ. Иного и нельзя было ожидать: геній можетъ задержать ходъ, но не можетъ его измѣнить. Едва отодвинутыя преувеличенія выступили снова. Нерѣдко, говоритъ Квинтиліанъ 117, случалось, что актеръ требовалъ кубокъ жестомъ и т. п. Пошли даже такъ далеко, что если въ роли сильнаго мужчины передавались слова старика или женщины, то подражали дрожанію и женственности голоса. Это не нравилось даже Квинтиліану (§ 91), который вообще былъ

высокаго мнѣнія объ искусствѣ своего времени, если считалъ комиковъ Димитрія и Стратокла великими артистами (maximos 178). Если мы взглянемъ на все искусство, то мы можемъ сказать: римское сценическое искусство совершило полный кругъ, оно перестало быть искусствомъ и снова сдѣлалось тѣмъ, изъ чего оно развилось—забавной игрой, хотя и утонченной.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

1. Введеніе.

1. Сценическія игры.
2. Древнія сценическія игры.
3. Періоды въ Аѳинахъ.
4. Періоды въ Римѣ.
5. Древняя сценическая наука.
6. Новѣйшія изслѣдованія.
7. Источники вообще.
8. Драма.
9. Документы.
10. Древнее изслѣдованіе.
11. Театральныя зданія.
12. Билеты.
13. Художественныя произведенія.

2. Государственно-общественныя основы аттическихъ сценическихъ игръ.

А) Учрежденіе игръ вообще.

14. Поводъ, виды.
15. Время празднованія.

16. Мѣсто празднованія.
17. Порядокъ празднованія.
18. Порядокъ празднованія въ Ленеи и малыя Діонисіи.

B) Личныя отношенія.

19. Архонтъ.
20. Хорегъ.
21. Агоноѳетъ.
22. Поэтъ-режиссеръ.
23. Актеры.
24. Остальныя лица участвующія въ игрѣ.
25. Діонисіевы артисты.
26. Судьи.
27. Зрители.

C) Остальное.

28. Попеченіе о средствахъ.
29. Издержки.
30. Правовая защита.

3. Государственно-общественныя основы римскихъ сценическихъ игръ.

A) Общее.

31. Поводъ, виды.
32. Время празднованія.
33. Мѣсто празднованія.
34. Порядокъ празднованія.

B) Личныя отношенія.

35. Руководители праздниковъ.
36. Антрепренеры.
37. Поэты.
38. Актеры.
39. Зрители.

C) Остальное.

40. Попеченіе о средствахъ.
41. Издержки.

4. Внѣшнія средства представленія.

A) Театральныя зданія.

42. Понятіе.
43. Части, виды.
44. Основная единица и основная фигура.
45. Планъ греческаго театра.
46. Планъ римскаго театра.
47. Мѣсто постройки театра.
48. Мѣсто для зрителей.
49. Орхестра.
50. Зданіе сцены.
51. Акустика.
52. Предосторожности.

B) Декораціи и машины.

53. Общее понятіе.
54. Ѳимела.
55. Машины.

56. Декорація, занавѣсъ.
57. Верхнія машины.
58. Нижнія машины.

C) Костюмы.

59. Общее.
60 Маски.
61. Обувь.
62. Трагическіе костюмы.
63. Костюмы въ сатирической драмѣ.
64. Костюмы въ комедіи.
65. Головные покровы.
66. Флейта.

5. Представленіе.

A) Предварительныя обстоятельства.

67. Выборъ, обработка драмъ.
68. Репитиціи.
69. Объявленія.
70. Предпразднество.
71. Введеніе состязанія.
72. Награда, побѣдное празднество.
73. Зрители.

B) Формы представленія.

74. Составныя элементы сценическихъ дѣйствій.
75. Греческій хоръ вообще.
76. Парабаза.
77. Στάσιμα.

78. Ἐπεισόδιον.
79. Хоръ въ смѣшанной части.
80. Выходъ, удаленіе.
81. Римскій хоръ.
82. Актеры.
83. Музыкальный аккомпаниментъ.
84. Мимика.
85. Маршъ, танецъ.
86. Устныя исполненія.

C) Сценическое искусство.

87. Общее.
88. Искусство постановки.
89. Аккомпанирующее музыкальное искусство.
90. Искусство хоревтовъ.
91. Греческое артиртическое искусство
92. Римское артистическое искусство.

---

6 3

197-93

6

ЦУНБ
им. Н. А. Некрасова

ГУП МПК
"Московская правда"
Фонд-2000 г.

Изданія Елизаветы Гербекъ:

Основанія метрики, соч. *Я. Денисова.* Одобрено Ученымъ Комитетомъ М. Н. П. Ц. 1 р. 50 к.
Въ Европѣ, соч. *Гр. Джаншіева.* Цѣна 2 р.
Экскурсы въ сказоч. міръ, сост. *Комаровымъ.* Ц. 1 р.
Калифорнійскіе разсказы, соч. *Бретъ Гартъ* III изд. Ц. 1 р.
Еврейскіе разсказы, соч. *Захеръ-Мазоха* III изд. Ц. 1 р.
Еврейка, пер. съ польскаго, соч. *Балуцкаго.* II изд. Ц. 1 р.
Бѣлый Негръ, соч. *М. Балуцкаго.* II изд. Ц. 2 р.
Принцесса Ильза, *сказка изъ Гарца.* II изд. Ц. 50 к.
Собраніе сочиненій *Добрынина.* Цѣна 75 к.
Очерки Испаніи, *Вас. П.-Данченко.* Ц. за два тома 3 р.
Разсказы для дѣтей изъ области искусствъ и промышлен. Ц. въ папкѣ 1 р. 25 к.,
Рѣчныя путешествія, соч. *Н. Ѳ. Голубова.* Ц. 25 к.
Среди баловней и пасынковъ природы, соч. *Гр. Джаншіева.* Ц. 1 р. 25 к.
Дорожная библіотека, выпускъ I, въ перепл. Ц. 1 р.
Повѣсти и разсказы, соч. *Кудинова.* Ц. 1 р. 50 к.
Перлъ Кавказа, III изд. соч. *Гр. Джаншіева.* Ц. 75 к.
Ключъ къ опредѣл. древ. раст. по листвѣ, соч. *П. Маевскаго.* Одобрено Ученымъ Комитетомъ М. Н. П. Ц. 75 к.
Русско-Французская грамматика, *Е. Раевской.* Ц. 1 р. 30 к.
Геометрія *Сальмона* двухъ измѣреній. Одобрено Ученымъ Комитетомъ М. Н. П. Ц. 5 р.
Геометрія *Сальмона* трехъ измѣреній. Одобрено Ученымъ Комитетомъ М. Н. П. Ц 3 р.
Соч. Лермонтова, въ 5 т. Ц. 2 р.
Фаустъ, трагед. Гёте II изд. Ц. 60 к.
Житіе пр. Сергія и истор. очеркъ Лавры. III изд. Ц. 10 к.
На память о П. И. Чайковскомъ Ц. 60 к.
Собр. соч. А. П. Полежаева Ц. 1 р.

ЦѢНА 1 Р.